PETER SZONDI

TEORIA DO DRAMA MODERNO [1880-1950]

tradução e notas
RAQUEL IMANISHI RODRIGUES

apresentação
JOSÉ ANTÔNIO PASTA JR.

COSACNAIFY

PETER SZONDI

TEORIA DO DRAMA MODERNO

[1880-1950]

7 APRESENTAÇÃO José Antônio Pasta Jr.
17 INTRODUÇÃO Estética histórica e poética dos gêneros

23 **I. O DRAMA**

29 **II. A CRISE DO DRAMA**
30 1. Ibsen
40 2. Tchekhov
46 3. Strindberg
61 4. Maeterlinck
66 5. Hauptmann

75 **TRANSIÇÃO** Teoria da mudança de estilo

III. TENTATIVAS DE SALVAÇÃO
85 6. Naturalismo
88 7. A peça de conversação
91 8. A peça em um ato
96 9. Estreitamento e existencialismo

IV. TENTATIVAS DE RESOLUÇÃO
105 10. Dramaturgia do eu [expressionismo]
109 11. *Revue* política [Piscator]
114 12. Teatro épico [Brecht]
120 13. Montagem [Bruckner]
125 14. Jogo da impossibilidade do drama [Pirandello]
131 15. Monólogo interior [O'Neill]
135 16. O eu épico como diretor de cena [Wilder]
141 17. O jogo do tempo [Wilder]
148 18. Recordação [Miller]

155 Em lugar de um final

157 Sobre a nova edição de 1963

APÊNDICES

161 O mito no drama moderno e o teatro épico – Um suplemento à *Teoria do drama moderno* Peter Szondi

169 Sobre *Teoria do drama moderno* Anatol Rosenfeld

173 ÍNDICE ONOMÁSTICO

175 ÍNDICE DE PEÇAS

Apresentação

José Antônio Pasta Jr.

O leitor que acaso começasse a examinar este livro de Peter Szondi pelo índice das matérias poderia facilmente imaginar que está diante de algo como uma breve história ou um panorama do teatro moderno. De fato, indo de 1880 a 1950 e mantendo com bastante constância a baliza da sucessão cronológica, o autor passa em revista de maneira direta e concentrada a obra de onze importantes dramaturgos e de um encenador, além de examinar, sob outras rubricas e menos acuradamente, também o legado de cerca de uma dezena de outros autores – quase todos europeus, exceção feita a uns poucos norte-americanos.

Seriação e cronologia são, certamente, indispensáveis ao projeto de Szondi, porém nada mais distante dele do que o habitual panorama histórico, em que a mera acumulação de fatos sobre a linha do tempo faz as vezes de *história* – e, tantas vezes, história de uma *evolução* ou de um *progresso*.

De maneira apenas tácita, porém inflexível, é antes contra esse historicismo que escreve sua *Teoria do drama moderno* esse pensador tão discreto quanto intensamente impregnado de *teoria crítica* e, em particular, da filosofia da história de Walter Benjamin. A escolha expositiva de Szondi, em geral não-polêmica e aparentemente restrita ao rigor técnico, não deve, então, enganar: no seu caso, rigor técnico, distância não-polêmica e, até, um acentuado laconismo são signos dessa inflexibilidade e, por certo, constituem outras tan-

tas estratégias de um pensamento que, precisando aclimatar-se ao ambiente universitário alemão do pós-guerra, sabe que evolui em meio hostil.

Na *Teoria do drama moderno*, a estrita observância da sucessão temporal não desemboca nos panoramas atulhados e cediços do historicismo. Ao contrário, o procedimento de Szondi é o de fazer o fluxo do tempo, na plenitude de seu curso, refluir sobre si mesmo e, assim, *refletir-se*. Como diz Walter Benjamin a respeito do teatro épico de Brecht, também o método de Szondi "faz o destino saltar do leito do tempo como um jorro de água, o faz reverberar um instante móvel no vazio, para fazê-lo entrar de uma nova maneira em seu leito".[1] Desse modo, conjugando fluxo e refluxo, movimento e parada, – pondo o curso das coisas em *reflexão* –, o trabalho de Szondi faz que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, *se precipite* na constituição de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. A esse objeto ele chamará *drama moderno*. Compreende-se, aqui, que ele designe como "teoria" um estudo de andamento tão marcadamente histórico: no trabalho de Szondi, constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão – ou de *história* e *sistema* – as mudanças históricas espelham-se sempre em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico.

O propósito faz lembrar de imediato o jovem Lukács (cuja influência é sempre reivindicada por Szondi), que chamou de *A teoria do romance* um estudo que guarda também não poucos aspectos de uma *formação* do romance. Mas, talvez seja o caso de dizê-lo desde já, neste ponto tocamos no nervo mesmo do trabalho de Szondi – algo como a linha-mestra que o sustenta e tensiona, neste como em outros estudos. De fato, o Lukács que postulara a necessidade metodológica de uma "*dialética histórico-filosófica*" das "*formas de arte*"[2] é visto por Szondi como uma das pontas avançadas de uma longa tradição a que ele próprio se filia, e em cujos desdobramentos contemporâneos situa seus próprios esforços.

1 Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht* [Ensaios sobre Bertolt Brecht]. Paris: Maspero, 1969, p. 23.

2 Georg Lukács, *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 1999.

Para ele, este Lukács surge, conforme resumiu um de seus mais agudos leitores, no bojo de um

> desenvolvimento progressivo da poética dos gêneros, desde seu início com Platão e Aristóteles, até o idealismo alemão, e mais particularmente de Kant a Hegel, em direção a uma filosofia dialética da história: as oposições entre os sistemas formais e as mudanças históricas, entre os exemplos do passado e as práticas do presente, são mais e mais mediatizadas em uma filosofia especulativa que pode [...] unir dialeticamente história e sistema. [...] No domínio do idealismo alemão, esta dialética toma a forma de uma "crise" nas poéticas kantianas e não-históricas, crise "superada" em seguida no "triunfo" e no "acabamento" figurados pela *Estética* de Hegel: a terceira crítica de Kant começa já uma "superação de si mesma", ultrapassando a estética normativa ("estética do efeito") do século XVIII; e a mediação do classicismo e do historicismo se efetua nos projetos teóricos próprios de Goethe e de Schiller, de Schlegel, de Hölderlin, de Schelling principalmente, mas também de Winckelman, de Herder e de Moritz, à medida que a "necessidade histórica" – o mais frequentemente contra a intenção dos autores – afeta o pensamento dos sistemas formais, tornando-os dinâmicos, até o momento em que, com Hegel e, sem dúvida, já com Hölderlin, esta dinâmica se confunde com o próprio processo histórico.[3]

Assim, para Szondi, as três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a poesia dramática – encontrariam em Hegel o seu *acabamento*, ou seja, ao mesmo tempo sua culminação e seu esgotamento, na medida em que, já inteiramente historicizadas, perderiam sua essência sistemática. Segundo ele, "depois dessa mudança nos fundamentos da poética, abriam-se à ciência três vias": ela poderia, como em Croce, julgar que, juntamente com sua essência sistemática, os gêneros poéticos fundamentais haviam perdido sua razão de ser,

3 Thimothy Bahti, "Destin au passé", in Jean Bollack e Mayote Bollack (orgs.), *L'Acte critique – Un colloque sur l'oeuvre de Peter Szondi* [O ato crítico – um colóquio sobre a obra de Peter Szondi]. Paris/ Lille: Presses Universitaires de Lille/ Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979, pp. 128-29.

tornando-se necessário excluí-los da reflexão estética. Poderia ainda, no polo oposto, abandonar as bases históricas da poética, isto é, os gêneros concretos, para projetar, agora, o "épico", o "lírico" e o "dramático" como três modos de ser atemporais ao homem, conforme fez Emil Staiger, com quem o próprio Szondi estudara.[4] Mas, diz Szondi, poderia também "insistir no terreno da historicidade", como haviam feito, na sucessão de Hegel, *A teoria do romance* de Lukács, *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, e a *Filosofia da nova música*, de Theodor W. Adorno. Nestes, mas particularmente no último, explicita-se a possibilidade de compreender a forma como conteúdo "sedimentado", ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: "enunciados de conteúdo" e "enunciados formais". Note-se que, aqui, os "conteúdos" temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*.

Abre-se aqui, para Szondi, a possibilidade de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição – quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.

Restaura-se, assim, para a reflexão estética, a possibilidade de retomar em nova chave as formas herdadas da tradição e nela fixadas como modalidades permanentes de expressão, ou seja, como modos de formar codificados. Já inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se dialéticas em um sentido radical, isto é, assimilam-se inteiramente ao regime da contradição.

Com a precisão que lhe é habitual, Szondi situa neste ponto – estágio extremo de uma reflexão de longo curso – o lugar onde nasce a *Teoria do drama moderno*. Com efeito, o dispositivo que está em sua matriz consiste em explorar sistematicamente a "antinomia interna" que, em cada obra em particular, estabelece-se entre o "enunciado da forma" e o "enunciado do conteúdo". Ambos, assim, criticam-se um ao outro, apontam um no outro os limites próprios e, dessa forma, reciprocamente se historicizam.

4 Emil Staiger, *Grundbegriffen der Poetik*. Zurique: Atlantis, 1946 [ed. bras., *Conceitos fundamentais da poética*, trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972].

Para fazê-lo, Szondi identifica, na tradição, o momento em que se constituiu a forma do *drama* propriamente dito. Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando uma forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é "absoluto", no sentido de que só representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convizinhança dos espaços. Tornado inteiramente *presença* e *presente*, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma – ele se absolutiza. Por isso, não se incluem no conceito de drama tanto a tragédia antiga quanto a representação religiosa medieval, o *Theatrum mundi* barroco ou a peça histórica de Shakespeare etc.

O drama, tal como definido na *Teoria do drama moderno*, não é, assim, algo que se encontre em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Também neste sentido poderia se decepcionar com o estudo de Szondi quem esperasse encontrar a visão panorâmica, com visos de exaustividade, uma vez que ele constrói um objeto muito específico, historicamente determinado, que não se encontra em toda parte.

Esse modelo de drama, que, tendo se constituído no Renascimento, desenvolveu-se na Inglaterra elisabetana e, principalmente, no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão, Szondi irá encontrá-lo vigente no final do século XIX: ainda na década de 80 desse século, a forma do drama não era "apenas a norma subjetiva dos teóricos", mas "representava igualmente a situação objetiva da dramaturgia". Estudando, então, sucessivamente, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama –, separação que mais e mais se

manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico.

De certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria. Neste avanço da "épica encoberta da matéria", o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão de sujeito e objeto, quando não se manifesta, paradoxalmente, como insulamento lírico ou até, como é o caso de Tchekhov, literalmente como um diálogo com um surdo. Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo – na qual se manifesta a centralidade das relações inter-humanas –, o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de "a vida danificada".[5]

Szondi não é nem um pouco enfático a esse respeito, antes pelo contrário. Mas o rigor de seu dispositivo, em seu laconismo abrupto e irretorquível, fala por ele: as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são lidas simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido.

Nesta perspectiva, disse-se antes que, em Szondi, as antigas categorias dos gêneros poéticos, historicizadas de modo decisivo por Hegel, tornavam-se radicalmente dialéticas, ou eram inteiramente assimiladas ao regime da contradição. Neste discípulo e admirador de Hegel, a imagem da *Aufhebung*, da síntese que supera conservando, dá lugar a contradições que se põem e repõem continuamente, que permanecem insolúveis e, sob esse aspecto, aparentam-se, antes, à dialética negativa de Adorno, assim como remetem às noções de "alegoria" ou de "tradução", tal como aparecem em Benjamin. Ainda uma vez,

5 Theodor W. Adorno, *Minima moralia – Reflexões a partir da vida danificada*, trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

o próprio Szondi manifesta, em outro ensaio, perfeita consciência de sua própria posição. Curiosamente, ele a vê como um recuo para antes de Hegel: ao comentar a ideia, também sua, de que em Hegel se dava o "acabamento" da estética clássica alemã, ele afirma:

> quem diz acabamento diz, ao mesmo tempo, fim. Não se pode ultrapassar o fim a não ser recuando. Eis porque nada de novo na poética dos gêneros foi criado na sequência do sistema hegeliano [...], ao contrário, foi preciso voltar ao fundamento do hegelianismo, às perspectivas que não dependem do Sistema, ou seja, à concepção romântica da filosofia da história e das relações que ela mantém com os gêneros poéticos. É disso que dão testemunho o livro de Benjamin sobre a *Origem do drama barroco alemão* e *A teoria do romance*, de Lukács, escrito dez anos antes. Um e outro escreveram esses livros na sequência de um estudo aprofundado de Schlegel.[6]

Visto dessa perspectiva, o método de Szondi, cujo traço essencial talvez seja o de "estabelecer a cada momento uma relação de oposição, ultrapassando a identidade aparente e revelando a diferença",[7] radica-se, mais longinquamente, em sua predileção pelo conceito de *ironia*, de Schlegel, que tem larga refração em suas outras obras.

Na sequência da análise dessa dramaturgia que, de Ibsen a Hauptmann, configura a "crise do drama", Szondi examinará o que chama de "tentativas de salvação" da forma dramática. Justamente por tentarem unificar o que irremediavelmente já se cindira, estas "salvações" do drama permitirão tornar mais patente a contradição insolúvel que se desdobra ao longo de toda a *Teoria do drama moderno*: o "naturalismo" se revelará uma escolha finalmente conservadora, mesmo regressiva, por abrigar-se, na representação compassiva do proletariado como última instância da "naturalidade", contra a fratura que cindia igualmente todos os indivíduos e o conjunto da socie-

6 Peter Szondi, "La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel", in *Poésie et poétique de l'idealisme allemand* [Poesia e poética do idealismo alemão]. Paris: Gallimard, 1974, p. 126.

7 J. Bollack e M. Bollack (orgs.), op. cit., p. 151.

dade. A "peça de conversação" se refugiará em um sucedâneo degradado da antiga efetividade do diálogo – a conversação burguesa –, e só dará bons frutos quando, como em Hoffmannsthal ou Beckett, a conversa "olha-se no espelho", isto é, quando se volta sobre si mesma para tornar significativo seu próprio vazio. Já a "peça em um ato", o "confinamento" e o "existencialismo" se mostrarão como tentativas de salvar a forma dramática, seja pela redução espacial a núcleos concentracionários, só bem-sucedida em experimentos existencialistas como o de Sartre, em *Entre quatro paredes* [Huis Clos], quando a concentração e o estreitamento tornam-se temáticos e são reiterados no plano formal.

As "tentativas de resolução" da crise do drama formam a última e mais extensa parte do livro. Nela são examinados mais de dez autores e um encenador (Piscator), do expressionismo a Arthur Miller, passando por Pirandello e Brecht. Não caberia resumi-la pormenorizadamente aqui, mas talvez seja o caso de dizer que, com todas as diferenças que apresentam entre si, os dramaturgos aí estudados caracterizam-se pela assunção e enfrentamento da crise da forma dramática, não se limitando a manifestá-la ou a procurar refugir a ela. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva de Szondi, praticamente todos eles procuraram "resolver" a crise do drama assumindo como elementos temáticos e formais, tão plenamente quanto possível, os elementos contraditórios em cuja emersão ele se manifesta e, assim, procurando recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta.

Porém, entre essas análises de Szondi, talvez seja o caso de comentar, ainda que sucintamente, a da obra de Brecht. Se, como se disse anteriormente, é possível ler a *Teoria do drama moderno* como a história da emersão progressiva do elemento épico, é no mínimo curioso que Szondi passe de modo tão célere e francamente redutor justamente pelo dramaturgo que colocou sua obra sob a rubrica englobante de "teatro épico", teorizando e praticando as formas correspondentes em todos os níveis de suas peças e encenações. Szondi, aliás, o reconhece plenamente, com a concisão e o brilho que lhe são peculiares:

> Por meio desses distanciamentos precipita-se formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico – o auto-estranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo –, sedimentando-se assim, em geral, como seu princípio formal. [p. 120]

Mas, a despeito dessa percepção, seu enfoque de Brecht praticamente se resume ao comentário do conhecido esquema da oposição entre as formas "dramática" e "épica" de teatro (1931), eximindo-se de exames mais detalhados, seja das suas peças mais importantes, seja da própria evolução do conceito de teatro épico em sua obra. O que pensar desse fato? Que Szondi, analista e historiador da emersão do épico, encontrara em Brecht o "acabamento" de sua própria perspectiva e, assim, tal como no caso da teoria dos gêneros em relação a Hegel, só poderia recuar para antes desse final, ultrapassá-lo para trás? Nesse caso, o teatro épico de Brecht seria algo como o deflagrador oculto da pesquisa histórico-sistemática de Szondi? Mas não seria igualmente possível pensar que, dado o contexto alemão dos anos 1950, tal como jamais menciona Marx (embora impregnado dele) pela "razão muito fina de distinguir os valores emancipatórios do marxismo das diferentes realizações que se reivindicam dele",[8] assim também Szondi evita deter-se sobre Brecht? E, ainda, não se poderia levar em conta o seu vínculo com Adorno, além de uma possível antipatia em relação às posições políticas de Brecht?

Não é possível, aqui, ir além dessas indagações, mas o tratamento dado a Brecht neste livro de Szondi suscita de imediato um paralelo, no contexto brasileiro, com o conhecido *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld.[9] Este livro excelente deve bastante, aliás, ao estudo de Szondi, como várias vezes indica seu autor, mas salta à vista que Rosenfeld reorganizou de outra maneira o trabalho de Szondi, partindo declaradamente da obra de Brecht, para executar o mergulho nas formas anteriores do teatro épico e, finalmente, desembocar de novo em Brecht, a quem dedica todo o capítulo final. A diversidade de contextos e de propósitos, além das inefáveis diferenças individuais, certamente

8 Id., ibid., p. 263.

9 Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

explicam tais diferenças, cabendo apenas saudar o fato de que ambos esses livros finalmente possam se reencontrar nas estantes brasileiras. Em um e outro, guardadas as diferenças também quanto a esse aspecto, o eixo da reflexão passa pela teoria dos gêneros. No nível em que o fazem, essa teoria tem ainda outra função: ela "representa uma possibilidade rara de aplicar rigorosamente uma reflexão de ordem filosófica a um objeto puramente literário".[10] Nesse caso, "a poética dos gêneros restitui ao objeto sua dignidade; a dificuldade de reflexão, à qual nos estudos literários não se está habituado, tem um efeito de distanciamento".[11] Com muito mais razão, essas reflexões se aplicariam ao domínio dos estudos teatrais.

Muitas vezes já se falou de "nostalgia" em relação aos pontos de vista deste estudo de Szondi.[12] Se levarmos em conta a admiração franca com que ele recolhe e analisa as soluções mais brilhantes e inventivas da dramaturgia contemporânea, veremos que essa palavra talvez não seja adequada. Mas não resta dúvida de que a sua adesão tão rigorosa ao teatro e, nele, ao drama em seu estado mais puro – constituído de presença e presente, inteiramente situado na esfera inter-humana e mediatizado pelo diálogo –, tem algo de um anacronismo bem pensado: demonstra que ele se volta para uma época, por mais imperfeita que fosse, em que a divisa do homem talvez não precisasse ser aquela frase de Balzac, que ele cita mais de uma vez, e com a qual praticamente termina seu livro: "nous mourrons tous inconnus" [morremos todos desconhecidos].

10 J. Bollack e M. Bollack (orgs.), op. cit., p. 151.

11 Id., ibid., p. 154.

12 V. Manfred Frank, in J. Bollack e M. Bollack (orgs.), op. cit., pp. 93-94.

Introdução
Estética histórica e poética dos gêneros

Desde Aristóteles, os teóricos da literatura dramática condenam o despontar de traços épicos nos domínios do drama. Mas quem hoje busca expor a evolução da dramaturgia mais recente não pode mais se sentir chamado a exercer tal magistrado, por razões que deve deixar claro de início tanto para si quanto para seus leitores.

O que autoriza as antigas doutrinas do drama a exigir o cumprimento da lei da forma dramática é sua concepção particular de forma, que desconhece a história e a dialética entre forma e conteúdo. Para elas a forma do drama, de antemão dada, ganha realidade na obra dramática quando se une a uma matéria escolhida em sua função. Se a realização dessa forma é falha e o drama traz traços épicos ilícitos, a falta recai sobre a matéria escolhida. Lê-se na *Poética* de Aristóteles: *O poeta deve se lembrar* [...] *de não configurar sua tragédia de forma épica. Entendo por épico um conteúdo de matéria múltipla, como o de alguém que quisesse dramatizar, por exemplo, toda a matéria da* Ilíada.[1] O em-

1 Aristóteles, *Über die Dichtkunst* [Sobre a arte poética], ed. Alfred Gudeman, Biblioteca Filosófica, v. 1. Leipzig: Felix Meiner, 1921, p. 37. [As frases e trechos citados serão →

penho de Goethe e Schiller em distinguir entre poesia épica e dramática também tinha por objetivo prático evitar a escolha de uma matéria inadequada.[2]

Essa concepção tradicional – fundada na dualidade originária entre forma e conteúdo – também desconhece a categoria da historicidade.[3] Se a matéria tem origem na história, a forma preestabelecida lhe é indiferente e o drama nascido dessa união, seguindo o esquema comum a toda teoria anterior a uma concepção histórica, aparece como realização histórica de uma forma atemporal.

Ver a forma dramática como algo desprovido de vínculos históricos significa considerar o drama possível a qualquer tempo e sua postulação pelas poéticas passível a qualquer época.

Essa conexão entre uma poética que está além da história e a concepção não dialética de forma e conteúdo nos remete à obra de Hegel, ponto culminante tanto do pensamento dialético quanto do histórico. Lê-se na *Ciência da lógica*: *Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos.*[4] Essa identidade é de natureza dialética: na mesma passagem Hegel a denomina *relação absoluta do conteúdo e da forma, a inversão de um no outro, de modo que o conteúdo não é senão a inversão da forma em conteúdo, e a forma, a inversão do conteúdo em forma.*[5]

→ sempre traduzidos a partir das edições utilizadas pelo autor, grafando-as em itálico no interior do texto, no caso de citações curtas, e com recuo de parágrafo, no caso de citações longas, sem aspas em ambos os casos. A referência a traduções disponíveis em português tem caráter indicativo e não reproduz o texto dessas edições. No caso, *Poética*, cap. 18 (1456a11 e ss.), trad. Eudoro de Sousa (várias edições), e *Poética*, 3ª ed., trad. Ana Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 76.]

2 Cf. Johann W. Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung* [Sobre poesia épica e dramática], in *Sämtliche Werke* [Obras completas]. Berlim/Stuttgart: Cotta, 1902-07, edição do jubileu, v. 36, p. 149 e ss., e igualmente a carta de Schiller a Goethe de 26 de dezembro de 1797, in J. W. Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Schiller* [Correspondência com Friedrich Schiller], org. Ernst Beutler, ed. comemorativa, v. 20. Zurique: Artemis, 1964, n. 394 [ed. bras., *Goethe e Schiller – companheiros de viagem*, trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. pp. 145-47 e 203-205].

3 No original, *Geschichtliches*, literalmente, "o que é histórico". [N.T.]

4 Georg W. F. Hegel, *Sämtliche Werke* [Obras completas], ed. G. Lasson/ J. Hoffmeister, v. 8. Leipzig: Meiner, 1911, p. 303.

5 Id., ibid., p. 302.

A identidade posta entre forma e conteúdo também elimina a oposição, implícita na antiga relação, entre atemporal e histórico e acaba por historicizar o conceito de forma e, em última análise, a própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a poesia dramática[6] passam de categorias sistemáticas a históricas.

Depois dessa mudança nos fundamentos da poética, abriam-se à ciência três vias. Ela podia considerar que, com a perda de seu caráter sistemático, as três categorias fundamentais também tinham perdido sua própria razão de ser – daí sua expulsão da estética na obra de Benedetto Croce. No polo diametralmente oposto se encontrava o desejo de retroceder, do terreno historicizado da poética e dos gêneros poéticos concretos, a um plano atemporal. Mostra disso é a *Poética* de Emil Staiger (assim como a pouco inspirada *Tentativa de fundamentação psicológica dos gêneros poéticos* de R. Hartl), que funda os conceitos de gênero em diferentes modos de ser do homem, relacionando-os, por fim, aos três "êxtases" do tempo. O fato de essa nova fundamentação alterar a poética como um todo, em particular sua relação com o próprio fazer poético, é o que mostra a necessária substituição dos conceitos fundamentais de "lírica", "épica" e "dramática" pelos adjetivos "lírico", "épico" e "dramático".

Uma terceira possibilidade, entretanto, era insistir no terreno da historicidade. Na esteira de Hegel, ela abriu caminho para obras que propunham uma estética histórica que não se limitava à literatura: *A teoria do romance*, de G. Lukács, a *Origem do drama barroco alemão*, de W. Benjamin, e a *Filosofia da nova música*, de T. W. Adorno. Colhem-se aqui os frutos da concepção dialética da relação forma-conteúdo de Hegel, pois a forma passa a ser concebida como uma espécie de conteúdo "sedimentado",[7] expressando a metáfora tanto o que a primeira tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo, sua esfera de origem. Pode-se desenvolver por essa via uma

6 No original *Lyrik, Epik* e *Dramatik*. A substantivação dos adjetivos "lírico", "épico" e "dramático" (pouco usual em português, sobretudo no que toca ao último caso, a "dramática") enfatiza o aspecto estrutural dos três gêneros poéticos (como notava Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*), e será empregada na sequência do texto sempre que tiver tal conotação. [N.T.]

7 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, v. 12. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 39 e ss. [ed. bras. *Filosofia da nova música*, trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 36].

verdadeira semântica das formas, na qual a dialética forma-conteúdo passa a ser vista como dialética entre enunciados de conteúdo e enunciados formais. Com isso, porém, já está dada a possibilidade de ambos entrarem em contradição. Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo. É essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária e o que se adianta nas páginas seguintes é a tentativa de esclarecer as diversas formas da dramaturgia mais recente a partir da resolução dessas contradições.

Por isso, a exposição fica nos limites da estética, negando-se a pretensão de um diagnóstico de época. As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas de maneira abstrata, mas apreendidas como contradições técnicas, ou seja, como "dificuldades" no interior da obra concreta. Em função disso, poderíamos nos ver tentados a definir os deslocamentos ocorridos na dramaturgia moderna, advindos do caráter problemático assumido pela forma do drama, tomando por base um sistema de gêneros poéticos. Todavia, é preciso abrir mão de uma poética sistemática, e logo normativa, não tanto para evitar uma avaliação fatalmente negativa das tendências à épica, senão porque a concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal.

O ponto de partida terminológico se restringe, assim, ao conceito de drama. Como conceito histórico, ele dá conta de um fenômeno da história literária: o drama que surge na Inglaterra elisabetana ganha corpo sobretudo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão. Uma vez que ele evidencia o que se sedimenta na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele legitima um fenômeno da história literária como documento da história da humanidade. Cabe ao conceito descobrir nas exigências técnicas do drama o reflexo de exigências existenciais; a totalidade por ele projetada não é de natureza sistemática, antes histórico-filosófica. A história, proscrita, se encerrou nos abismos que separam as formas poéticas e só a reflexão sobre ela pode alçar pontes capazes de transpô-los.

O conceito de drama não se vincula à história, porém, apenas em seu conteúdo, mas igualmente em sua origem. Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. Assim, o drama é concebido aqui à luz do que hoje o interdita e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do drama moderno.

"Drama" designa, portanto, daqui para frente, apenas uma determinada forma de literatura teatral. Dessa não fazem parte nem as representações religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare. O modo histórico da abordagem exige que se prescinda igualmente da tragédia grega, que só poderia ter sua essência reconhecida num horizonte distinto. Nas páginas seguintes, o adjetivo "dramático" não exprime nenhuma qualidade (como nos *Conceitos fundamentais da poética* de Emil Staiger),[8] mas significa simplesmente o que é "relativo ao drama" ("diálogo dramático" = "diálogo no interior do drama"). À diferença de "drama" e "dramático", a palavra "dramaturgia" é empregada também em sentido mais amplo, abrangendo tudo o que é escrito para o palco – se porventura a palavra "drama" for empregada nesse sentido, ela aparecerá entre aspas.

Como a evolução da dramaturgia moderna se distancia do próprio drama, sua análise não pode ser levada a cabo sem um conceito oposto. Daí o termo "épico", que designa um traço estrutural comum à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros – a saber, a presença do que foi chamado "sujeito da forma épica",[9] ou, ainda, "eu épico".[10]

Uma exposição do próprio drama, à qual se refere tudo o que se segue, antecede os dezoito estudos que buscam apreender esse desenvolvimento partindo de exemplos precisos.

8 Emil Staiger, *Grundbegriffen der Poetik*. Zurique: Atlantis, 1946 [8ª ed. 1968]. Cf. p. 12 e ss. [ed. bras., *Conceitos fundamentais da poética*, trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 19 e ss.].

9 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*. Berlim: Paul Cassirer, 1920, p. 36 [ed. bras., *A teoria do romance*, trad. José M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 48].

10 Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* [Essência e formas da arte narrativa]. Halle: Niemeyer, 1934.

1. O drama

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens.[1] O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros.[2] O estar "entre outros" aparecia como a esfera essencial de sua existência; liberdade e com-

1 Cf. para a sequência Georg W. F. Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, in *Sämtliche Werke*, ed. G Lasson/J.Hoffmeister, v. 14. Leipzig: Meiner, 1911, pp. 479 e ss. [ed. bras., *Cursos de estética*, v. IV, trad. Marco A. Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp, 2004, p. 200 e ss.].

2 No original, *Mitmensch*. Termo formado pela combinação do substantivo *Mensch* ["o homem", "o ser humano"] e da preposição "com" [*mit*], traduzido em geral como o "próximo" [no sentido de "meu semelhante"], mas também por locuções que refazem por paráfrase o sentido de compartilhamento que o termo contém em função desta preposição – opção escolhida pelas traduções francesa, italiana e norte-americana do livro ["*membre de la société humaine*" (Patrice Davis), "*membro della società umana*" (Gigi Lunari) e "*fellow human being*" (Michael Hays)]. Com essa opção, no entanto, perde-se de vista a preposição que o define, que reaparece logo na sequência em *Mitwelt*, além de se combinar ao longo da exposição com a preposição "entre" [*zwischen*], que integra o mesmo núcleo semântico – daí, *zwischenmenschliche Beziehung* ["relação entre homens" ou "relação inter-humana"], *Sphäre des Zwischen* [esfera do entre]. [N.T.]

promisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O "lugar" em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se.[3] No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos,[4] sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. Por meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realizava dramaticamente. Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito. E, sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens.

Toda gama temática do drama se desenvolvia nessa esfera do "entre". A luta entre *passion* e *devoir*, por exemplo, na posição do Cid, entre o pai e a amada. O paradoxo cômico em situações inter-humanas "enviesadas", como a do alcaide Adam, e a tragicidade da individuação, tal como ela aparecia a Hebbel no conflito trágico entre o duque Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer.

Era o diálogo, no entanto, o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano. Depois de eliminados prólogo, coro e epílogo, ele se tornou no Renascimento, talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do *Theatrum mundi* barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz.

3 No original, *Akt des sich-entschliessens*. Mais do que um simples decidir, o verbo remete à abertura implícita na decisão, uma vez que significa, ao pé da letra, "não-encerrar-se" ou "não-fechar-se". [N.T.]

4 No original, *Mitwelt*: o mundo compartilhado ou o mundo no qual se vive *com outros*. Uma outra possibilidade de tradução do mesmo período seria: "no momento em que se abria (ou *se descerrava*) em direção a um mundo compartilhado". [N.T.]

Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma e, no entanto, uma dialética livre, pronta a ser determinada de novo a cada momento. Entendem-se, a partir daí, todos os seus traços essenciais, doravante expostos.

O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, instituiu o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são "de-cisões": nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O drama só pertence a este em seu conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra.

O mesmo caráter absoluto aparece na relação do drama com o espectador. Não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo. Sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele.

O palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado "palco como caixa de imagens",[5] é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama e dele dá mostra em cada um de seus traços. Assim como o drama não se separa gradualmente do público, essa forma não conhece

5 No original, *Guckkastenbühne*. As *Guckkästen*, literalmente "caixas de olhar", eram aparatos ilusionistas, disseminados em feiras e mercados populares, que ampliavam o efeito de tridimensionalidade de perspectivas em desenho ou gravura. Como os antigos *peepshows*, eram constituídas de um caixotão de madeira, dotado de um orifício, através do qual se viam as imagens, ampliadas por uma lente de aumento. Transposto para o palco a partir do século XIX, o termo se aproxima mais do inglês *picture-frame stage* do que do nosso "palco italiano" e pode ainda ser traduzido como "palco frontal". [N.T.]

qualquer passagem – como escadas, por exemplo – em direção à plateia. É somente com o início do espetáculo, por vezes mesmo só depois de pronunciadas as primeiras palavras, que ela se torna visível, vindo desse modo a existir para o espectador como que criada pela própria cena. Quando cai o pano ao fim de cada ato, o palco de novo se subtrai à vista do espectador como se recolhido pelo jogo cênico como algo que lhe pertencesse. A ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia sua própria luz.

Também a arte do ator se constrói no drama em função desse caráter absoluto. Nele a relação entre o ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja.

Vista sob outro prisma, a natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, *é* em sua própria encenação.[6] Sua ação, como cada uma de suas réplicas, é "originária", realiza-se no ato mesmo de seu surgimento.[7] O drama não conhece a citação, nem tampouco a variação. A citação iria referi-lo ao que é citado; a variação questionaria sua qualidade primária, seu "ser verdade" e, sendo uma entre outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário. Além disso, nas duas hipóteses seria preciso pressupor a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido.

O drama é primário: eis uma das razões por que peças históricas acabam por ser sempre "não dramáticas". A tentativa de levar ao palco "Lutero, o re-

6 No original "Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist er selbst". O verbo *darstellen* (que pode ser vertido como "expor", "apresentar", "representar" ou "encenar") é aqui explicitamente empregado no sentido concreto de *mise-en-scène* – daí a ênfase da tradução, que diz, em lugar de "é ele próprio" (como o original), "é em sua própria encenação". [N.T.]

7 O original explora a polissemia do termo *Ursprung* [origem], evidenciada na obra de Walter Benjamin, mencionada pelo autor páginas atrás: *Spring* [fonte], *Sprung* [salto], *entspringen* [despontar, emergir]: "*Seine Handlung* [sua ação] [...] *ist 'ursprünglich* [é originária], *wird in ihrem Entspringen realisiert*". Dito em outros termos, o drama se realiza nesse *salto* em direção à cena; em seu próprio *surgir* ou *emergir* histórico, sendo esse momento de surgimento, enquanto *fonte*, sua origem. [N.T.]

formador" implica a referência à história. Se fosse possível mostrar Lutero tomando a decisão de reformar a fé em uma situação inteiramente dramática, estaria criado o drama da Reforma. Mas aqui surge uma segunda dificuldade: as condições objetivas que motivariam tal decisão exigem um tratamento épico. Para o drama, a única explicação possível para a decisão de Lutero extrairia seus motivos da situação inter-humana vivida por ele, solução evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma.

Sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*.[8] Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana.

Com isso, ganha nova luz a exigência dramatúrgica da unidade de tempo. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência absoluta de presentes, pois com ela cada cena possui uma história prévia e uma sequência (passado e futuro) fora do jogo cênico. As diferentes cenas ficam assim relativizadas. A sequência onde cada cena gera a seguinte (a aqui exigida, portanto, pelo drama) é a única que não implica a presença do montador. Uma frase como "Deixemos agora que se passem três anos" pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não.

Um raciocínio análogo em relação ao espaço justifica a exigência de uma unidade de lugar. O entorno espacial (a exemplo do temporal) deve ser eliminado da consciência do espectador. Só assim pode surgir uma cena absoluta, *i.e.*, dramática. Quanto mais frequente a mudança de cena, mais difícil se torna esse trabalho. Ademais, a descontinuidade espacial (como a temporal)

8 Leia-se, a propósito, as determinações do estilo dramático em Emil Staiger, *Grundbegriffen der Poetik*, op. cit., p. 143 e ss. [ed. bras., *Conceitos fundamentais da poética*, op. cit., p. 138 e ss.].

também pressupõe o eu épico (o lugar-comum aqui é uma frase do tipo: "Deixemos por ora os conspiradores na floresta e busquemos em seu palácio o rei, que nada suspeita").

Como se sabe, a forma shakespeariana difere da do classicismo francês, sobretudo nesses dois pontos. Mas sua sequência dispersa e multipolar de cenas deve ser vista no contexto das peças históricas, nas quais (como é o caso de *Henrique V*) um narrador, designado como coro, apresenta os diferentes atos ao público como capítulos de uma obra histórica popular.

No caráter absoluto do drama repousa igualmente a exigência de eliminar o acaso e apresentar encadeamentos motivados. O fortuito chega ao drama pelo lado de fora. Motivado, ganha um fundamento interno, ou seja, enraíza-se no solo do próprio drama.

Por fim, a totalidade constituída pelo drama é de origem dialética. Ela não surge por força da intromissão do eu épico na obra, e sim pela suspensão[9] da dialética inter-humana, que se torna linguagem no diálogo e continuamente se renova até ser de novo destruída. Também sob esse último aspecto, o diálogo é o suporte do drama. De sua possibilidade depende a possibilidade do último.

9 No original, *Aufhebung*, substantivo empregado em alemão com os sentidos de "levantamento" ou "alçamento" (levantar algo do chão, p. ex.); "guarda" ou "conservação" (de um objeto ou mantimento); "eliminação" ou "supressão", e com um sentido derivado do jurídico "suspensão", como no caso da suspensão de uma lei. Tem, por outro lado, um significado muito específico na matriz de pensamento crítico-dialético, remontando às considerações de Hegel, que encontrou na polissemia do termo motivo para conferir a ele posição central na sua filosofia. De modo contraditório, *Aufhebung* tanto pode indicar "conservação" como "abandono", ou ainda o "elevar-se sobre algo" apoiando-se nele, afirmando-o e o negando simultaneamente, portanto. Como Szondi explora essa polissemia ao longo do texto, remetendo-se claramente a essa tradição, mas o faz com a naturalidade de quem emprega um termo corrente da língua e não um neologismo filosófico (como "supra-sunção"), optou-se por vertê-lo, em geral, por "suspensão" (termo que contém os mesmos significados do termo alemão) – o mesmo ocorrendo com o verbo *aufheben*. Nos momentos, porém, em que o sentido negativo for predominante ou nos quais se fizer necessário ressaltar o movimento dialético de supressão e conservação, se empregará, respectivamente, os termos "supressão" e "superação". [N.T.]

II. A crise do drama

Os primeiros cinco estudos são dedicados a Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946), pois a tentativa de definir o quadro inicial da dramaturgia moderna começa necessariamente pelo confronto de obras de fins do século XIX com o fenômeno do drama clássico que acaba de ser exposto.

Cabe com isso indagar decerto, se essa remissão não deixa para trás as intenções históricas, recaindo no procedimento padrão da poética sistemático-normativa recusado de início, pois o que se tentou descrever páginas atrás como o drama que surge no Renascimento casa perfeitamente com o conceito tradicional de drama, sendo idêntico não só ao que ensinavam os manuais de técnica dramática (como o de Gustav Freytag) como também ao parâmetro a partir do qual a dramaturgia moderna foi – e por vezes continua a ser – medida pelos críticos. Mas, ao lançar mão da imagem histórica do drama para analisar a dramaturgia da virada do século, não se desmente e reverte em normativo o método histórico, que pretende restituir a historicidade do que se tornou norma, dando assim de novo voz à sua forma, porque por volta de 1860 a forma do drama não era apenas a norma subjetiva dos teóricos, mas representava igualmente a situação objetiva da dramaturgia. O que a seu lado exis-

tia, e podia a ela contrapor-se, tinha caráter arcaico ou se ligava a uma temática específica. A "forma aberta" de Shakespeare, reiteradamente contraposta à "forma fechada" do classicismo, não pode ser dissociada das peças históricas e, independente do número de vezes que a primeira tenha sido retomada de modo consequente na literatura alemã (como em *Götz von Berlichingen* ou em *A morte de Danton*), seu papel foi sempre o de afresco histórico.

Por isso, a vinculação que se estabelecerá a seguir não é de origem normativa, mas visa apreender conceitualmente uma relação histórica objetiva. É natural que essa relação com a forma dramática clássica assuma feição própria em cada um desses cinco dramaturgos. Em Ibsen, ela não é de natureza crítica: o autor deve sua fama, não por último, à maestria dramatúrgica. No entanto, essa perfeição externa esconde uma crise interna do drama. Também Tchekhov adota a forma tradicional, embora nele não mais se veja a mesma aspiração à *pièce bien faite* (na qual se exteriorizara o drama clássico). Ele deixa clara a discrepância entre a forma herdada e a exigida por seus temas, ao erigir sobre o alicerce tradicional do drama uma encantadora construção poética. Mas, sem estilo confesso e incapaz de garantir sua unidade formal, esta termina por trair suas bases clássicas. E se Strindberg e Maeterlinck chegam efetivamente a formas novas, isso não se dá sem o confronto prévio com a tradição ou sem que este possa ser indicado como elemento problemático no interior de suas obras, como uma seta a apontar para formas desenvolvidas por dramaturgos posteriores. Por fim, *Antes do alvorecer* e *Os tecelões* de Hauptmann permitem reconhecer o problema que a temática social gera no interior do drama.

1. Ibsen

O conceito de técnica analítica, que serviu para aproximar Ibsen de Sófocles, dificulta o acesso aos problemas formais de uma obra como *Rosmersholm*. Mas uma vez identificadas, na correspondência entre Goethe e Schiller, as referências estéticas a partir das quais a análise de Sófocles é utilizada e discutida, tal conceito se revela, em lugar de obstáculo, uma chave para a compreensão da obra tardia de Ibsen.

Schiller escreve a Goethe em 2 de outubro de 1797:

> Empenhei-me esses dias em encontrar uma matéria para tragédia que fosse do tipo do *Oedipus Rex* [*Édipo rei*] e oferecesse ao poeta suas mesmas vantagens. Tais vantagens são imensuráveis: basta que se mencione a de poder tomar por base a mais composta das ações – algo de todo hostil à forma trágica –, uma vez que esta, já tendo ocorrido, fica fora da tragédia. Junte-se a isso o fato de o que ocorreu é tanto mais terrível por ser, por natureza, irrevogável, e de que o temor de que algo possa ter ocorrido afeta a alma de maneira muito distinta do que o temor de que algo possa ocorrer – de certo modo, o *Édipo* não é mais que uma análise trágica. Tudo está lá: só é desenredado – o que pode se dar na mais simples das ações e num lapso de tempo mínimo, por mais que os acontecimentos sejam complexos e sujeitos às circunstâncias. Ah, quanto isto não favorece o poeta! Mas eu temo que o *Édipo* seja um gênero por si só e que dele não haja uma segunda espécie...

Meio ano antes (em 22 de abril de 1797), Goethe escrevera a Schiller que a introdução[1] dá tanto trabalho ao dramaturgo *porque dele cobra uma progressão contínua, e eu diria que a melhor matéria dramática é aquela em que essa introdução já é parte do desenvolvimento*. Ao que Schiller respondera, em 25 de abril, que o *Oedipus Rex* se aproximava admiravelmente desse ideal.

O ponto de partida dessa reflexão é a forma *a priori* do drama. O emprego da técnica analítica deve permitir que a introdução se integre ao movimento dramático, tirando-se assim seu efeito épico, ou que sejam escolhidas como matéria dramática "ações das mais compostas", as quais a princípio sequer seriam aventadas para essa forma.

Não é o que se passa no *Édipo* de Sófocles. A trilogia de Ésquilo, que o precedia e não nos foi legada, narrava cronologicamente o destino do rei tebano. Sófocles pôde abrir mão da exposição épica de eventos dispersos porque, ao contrário de Ésquilo, andava menos atrás dos acontecimentos em si que de seu caráter trágico. A tragicidade, porém, não se prende a particularidades e

1 No original, *Exposition*: no drama tradicional, a introdução à ação dramática, a caracterização de sua situação inicial. [N.T.]

transcende o decurso temporal. Para se tornar realidade dramática, a dialética trágica de visão e cegueira – o fato de um homem ficar cego pelo autoconhecimento, pelo olho que tinha "em demasia"[2] –, essa peripécia em sentido aristotélico *e* hegeliano, não precisava senão daquele *único* ato de reconhecimento, a *anagnorisis*.[3] Os espectadores atenienses já conheciam o mito, não era preciso apresentá-lo ante seus olhos.[4] O único que dele ainda deve tomar conhecimento é o próprio Édipo e, mesmo ele, só ao final da tragédia, depois de o mito ter sido sua vida. Com isso, a introdução torna-se supérflua, e a análise, a própria ação. Édipo, que vê apesar de cego, forma como que o centro vazio de um mundo que conhece seu destino e cujos mensageiros gradualmente conquistam o íntimo para preenchê-lo com sua terrível verdade. Essa verdade, no entanto, não pertence ao passado: não é o passado que é desvelado, e sim o presente. Pois Édipo *é* assassino de seu pai, marido de sua mãe e irmão de seus filhos. Ele *é* a *chaga desse país*[5] e só deve saber do que foi para poder reconhecer o que é. Por isso, a ação do *Oedipus Rex*, apesar de factualmente anteceder a tragédia, está contida em seu presente. Em Sófocles, portanto, a exigência da técnica analítica parte da própria matéria; não com vista a uma forma dramática dada, mas a fim de que sua tragicidade se mostre em máxima pureza e densidade.

2 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* [Obras completas], ed. Fr. Beissner, v. II/1. Stuttgart: Beissner & Beck, 1943, p. 373. A citação é extraída do texto em prosa "In lieblicher Bläue" [No ameno, ou encantador, azul], publicado por Wilhelm Waiblinger em 1823 e hoje considerado parte dos hinos tardios do autor. [N. E.]

3 Em grego no original: "reconhecimento". Aristóteles, op. cit., cap. 11 (1452a30). Cf., do autor, *Versuch über das Tragische*, in *Schriften*, v. I. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 213 e ss. [ed. bras., *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 89 e ss.]

4 No original, *vorführen*. O verbo é empregado num contexto que evidencia sua raiz etimológica, literalmente "conduzir à frente". Trata-se aqui de "levar", ou pôr algo "*diante de* alguém"; no caso, o mito, que, sendo conhecido, não precisava ser exposto à vista do público. [N.T.]

5 Verso 353, trad. Emil Staiger, *Die Tragödien des Sofokles* [As tragédias de Sófocles]. Zurique: Atlantis, 1944. [A expressão em grego é *miasma*, cf. eds. bras. *Édipo Rei de Sófocles*, trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 53, e *Édipo Rei*, trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 27.] [N.T.]

Distinguindo a articulação dramática de Ibsen da de Sófocles, chega-se ao seu verdadeiro problema de forma, que evidencia a crise histórica do próprio drama. Não é preciso provar que a técnica analítica não é um fenômeno isolado nas obras de Ibsen, mas *o* princípio construtivo de suas peças modernas – basta lembrar as mais importantes: *Nora, Pilares da sociedade, Espectros, A dama do mar, Rosmersholm, O pato selvagem, Solness, o construtor, John Gabriel Borkman, Quando despertamos de entre os mortos.*

John Gabriel Borkman (1896) *se passa numa noite de inverno na propriedade dos Rentheim nas proximidades da capital.* No *grande salão de gala* da casa vive há oito anos, em quase completa solidão, John Gabriel Borkman, *ex-diretor de banco.* A sala de estar no piso inferior pertence à sua mulher, Gunhild. Eles vivem na mesma casa sem jamais se encontrar. A irmã de Gunhild, Ella Rentheim, proprietária do imóvel, vive alhures. Ela só aparece uma vez por ano para reunir-se com o administrador e nessas ocasiões jamais dirige a palavra a Gunhild ou a Borkman.

A noite de inverno em que transcorre a peça marca o encontro desses três seres, acorrentados pelo passado e agora profundamente estranhos um ao outro. No primeiro ato, Ella e Gunhild se defrontam: *É, Gunhild, já faz quase oito anos desde a última vez que nos vimos.*[6] O segundo, traz a troca de falas entre Ella e Borkman: *Faz uma eternidade, Borkman, que não nos vemos os dois assim, frente a frente, olho no olho.*[7] E no terceiro, encontram-se John Gabriel e a esposa: *A última vez em que ficamos frente a frente... foi no tribunal. Quando fui intimada a depor.*[8]

O passado dos três é revelado por essas conversas, desencadeadas pelo desejo de Ella, fatalmente enferma, de tomar para si de novo o filho dos Borkman, que por muitos anos fora seu filho adotivo, a fim de não estar só na morte: Borkman amava Ella, mas desposou sua irmã, Gunhild. Denunciado

6 Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman*, in *Sämtliche Werke* [Obras completas], v. 9. Berlim: Fischer, 1909, p. 87 [ed. bras., *John Gabriel Borkman*, trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schollhamer. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 9].

7 Id., ibid., p. 128. [ed. bras., p. 50].

8 Id., ibid., p. 144 [ed. bras., p. 65].

por roubo de fundos bancários por um amigo, o advogado Hinkel, passa oito anos na prisão. Após ser posto em liberdade, retira-se para o salão da casa de campo, adquirida em leilão para ele e a esposa por Ella, a única cuja fortuna no banco não fora tocada por suas mãos. Nesse período, seu filho é criado pela cunhada e só volta para a mãe praticamente adulto.

Esses são os acontecimentos. Eles não são, porém, relatados por seu significado intrínseco. O essencial é o que está "por trás" e "entre" eles: seus motivos e o tempo.

> *Mas que intenções você tinha quando, por conta própria, pôs-se a criar Erhard em meu lugar?* – pergunta a senhora Borkman à irmã.[9]
> *Já pensei muito sobre isso... Por que você poupou, afinal, tudo o que me pertencia – e só o que me pertencia?* – pergunta Ella ao cunhado.[10]

E assim se revela a verdadeira relação entre Ella e Borkman, Borkman e a esposa, Ella e Erhard: Borkman renunciara à amada, Ella, para conseguir o apoio a sua carreira no banco do advogado Hinkel, que igualmente a cortejava. Em lugar de Ella, ele se casa com Gunhild, a quem não ama. Hinkel, contudo, é rejeitado por uma consternada Ella e, vendo na rejeição a influência de Borkman, vinga-se com a denúncia. Ella, que tivera a vida arruinada pela infidelidade de Borkman, agora só amava uma única criatura no mundo: o filho *dele,* Erhard. Ela o educa para ser seu filho, mas, já crescido, sua mãe o toma de volta. Ella, cuja mortal enfermidade remonta ao *abalo emocional* – a infidelidade de Borkman –, gostaria de ter Erhard a seu lado nos poucos meses que lhe restam de vida; ele, no entanto, abandona a mãe e a tia em favor da mulher que ama.

Esses são os motivos. Nessa noite de inverno eles serão extraídos da alma soterrada desses três seres e alçados à claridade da ribalta. Mas o essencial ainda não foi dito. Quando Borkman, Gunhild e Ella falam sobre o passado, o que passa para o primeiro plano não são os acontecimentos singulares,

9 Id., ibid., p. 92 [ed. bras., p. 14].
10 Id., ibid., p. 130 [ed. bras., p. 52].

nem suas motivações, mas o próprio tempo que, graças a eles, ganhou cor: *Hei de ter minha desforra. Desforra por uma vida inteira estragada* – diz a Sra. Borkman.[11]

Quando Ella diz ter ouvido que a irmã e o marido vivem na mesma casa sem se ver, Gunhild responde: *É, Ella, tem sido assim. Ininterruptamente, por todos esses oito anos – desde que o libertaram e mandaram de volta para casa. Para mim.*[12]

E quando Ella e Borkman se encontram:

> *Ella:* Faz uma eternidade, Borkman, que não nos vemos os dois assim, frente a frente, olho no olho.
> *Borkman* (*com ar sombrio*): Faz muito, muito tempo. Coisas terríveis se deram nesse entremeio.
> *Ella:* Toda uma vida. Uma vida desperdiçada.[13]

E pouco mais tarde: *Desde que tua imagem começou a se apagar em mim, vivi como que num eclipse. Nesses anos todos foi me causando mais e mais repulsa, até se tornar impossível amar uma criatura viva.*[14]

E no terceiro ato, quando a sra. Borkman diz ao marido já ter refletido mais que o bastante sobre seus negócios escusos, ele responde:

> Eu também. Nos cinco intermináveis anos na cela – e seja lá onde mais – tive tempo bastante para isso. Nos oito anos lá em cima, tive mais tempo ainda. Reabri todo o processo para mim mesmo e o submeti a uma nova revista. Repetidas vezes o refiz. Andei de um lado para o outro no salão lá de cima, examinando por todos os lados cada uma das minhas ações...[15] Dei voltas e voltas lá em cima e desperdicei por completo oito preciosos anos da minha vida.[16]

11 Id., ibid., p. 90 [ed. bras., p. 12].
12 Id., ibid., p. 94 [ed. bras., p. 16].
13 Id., ibid., p. 128 [ed. bras., p. 50].
14 Id., ibid., p. 135 [ed. bras., pp. 56-57].
15 Id., ibid., p. 145 [ed. bras., pp. 65-66].
16 Id., ibid., p. 146 [ed. bras., pp. 66-67].

No último ato, na área em frente à casa: *Já é tempo de me habituar ao ar livre... Quase três anos de prisão preventiva, cinco anos na cadeia, oito anos no salão lá em cima.*[17]

Mas ele não poderá mais se habituar ao ar livre. A fuga da prisão do passado não o conduz à vida, mas à morte. E Gunhild e Ella, que nessa noite perdem o homem e o filho que amavam, estendem as mãos uma para a outra – como *duas sombras sobre o homem morto.*

À diferença do que ocorre no *Édipo* de Sófocles, aqui o passado não é uma função do presente, mas é antes o presente que se limita a mero pretexto para evocação do passado. A tônica não recai sobre o destino de Ella, nem sobre a morte de Borkman. Mas tampouco aqui é tema qualquer acontecimento singular do passado – o abandono de Ella por Borkman, por exemplo, ou a vingança do advogado; não é temático, portanto, nada do que passou, mas o passado ele próprio: os tão mencionados "longos anos" e a "vida toda estragada, desperdiçada". Isso, porém, denega-se ao presente dramático, pois só algo temporal e não o próprio tempo pode se presentificar no sentido da atualização dramática. No drama isso apenas pode ser objeto de um relato; sua representação direta só é passível de ser feita numa forma artística que, como mostrou Lukács,[18] *o acolhe na série de seus princípios constitutivos*: o romance.

> No drama (e na epopeia) o que passou não existe ou está inteiramente no presente. Como essas formas não conhecem o decurso temporal, nelas não existe nenhuma diferença qualitativa na vivência do que é passado e do que é presente; o tempo não possui nenhum poder de gerar mudanças; nada é em seu significado reforçado ou enfraquecido por ele.[19]

17 Id., ibid., p. 164 [ed. bras., p. 84].

18 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlim: Paul Cassirer, 1920, p. 127. [ed. bras., *A teoria do romance*, trad. José M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000, p. 127].

19 Id., ibid., p. 135. [ed. bras., pp. 133-34]. [O texto de Lukács, assim como o comentário de Szondi que o precedia, é construído pela exploração dos termos "passado" (*Vergangenheit*) e "presente" (*Gegenwart*). O "passado" (*Vergangenheit*), sinônimo do ponto de vista semântico de "o que passou" (*das Vergangene*), se manifesta ou "aparece" distintamente não só no drama e na epopeia, mas também nas versões antiga e moderna de ambos.→

Na análise do *Édipo*, o que passou se torna presente:

> Esse é o sentido formal das cenas típicas de revelação e reconhecimento assinaladas por Aristóteles: algo que é ignorado em âmbito pragmático pelos heróis do drama, penetra em seu campo de visão, e no mundo assim alterado, eles precisam agir de modo distinto do que pretendiam. Mas esse novo elemento não se tornou mais pálido em função de qualquer perspectiva temporal, sendo exatamente de mesma natureza e valor que o presente.[20]

Com isso, evidencia-se outra diferença. A verdade do *Oedipus Rex* é de natureza objetiva. Pertence ao mundo: somente Édipo vive na ignorância, e seu caminho em direção à verdade é o que dá forma à ação trágica. Em Ibsen, ao contrário, a verdade mora na interioridade. Nela repousam os motivos das decisões tomadas, nela se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa. É também nesse sentido tópico, e não só temporal, que a temática de Ibsen se furta ao tipo de presente exigido pelo drama. Se é certo que ela nasce inteiramente da relação inter-humana, ela só se sente em casa, como seu reflexo, no mais íntimo de seres isolados e estranhos uns aos outros.

Isso significa que sequer é possível sua direta representação dramática. Não é só para ganhar maior densidade que a temática de Ibsen requer a técnica analítica. Sendo essencialmente matéria de romance, é só graças a essa técnica que ela pode subir ao palco. Mas assim mesmo, ela continua ali um

→ Nos termos empregados pelos dois teóricos: no drama e na epopeia antigos, "o que passou" não necessariamente aparecia como "passado", porquanto se presentificava (*vergegenwärtig wird*) quer no caráter quer na ação dos personagens. Por isso, em ambos não existe diferença qualitativa na vivência "do que é presente" (*Gegenwärtiges*) e "do que é passado" (*Vergangenes*), já que eles estão inteiramente presentificados em cena ou, como diz o texto lukácsiano, estão "inteiramente no presente" (*sind vollkommen gegenwärtig*). Como o tema de Ibsen não é "nada do que passou" (*nichts Vergangenes*), e sim o "passado ele próprio" (*die Vergangenheit selbst*), este só pode aparecer em cena, *i.e.*, no presente dramático (*dramatische Gegenwart*) por meio do relato.] [N.T.]

20 Id., ibid., p. 135 [ed. bras., p. 134].

corpo estranho. Pois, por mais que se ligue a uma ação presente (em duplo sentido), ela permanece confinada no passado e na interioridade. É esse justamente o problema da forma dramática em Ibsen.[21]

Por ter um ponto de partida épico, ele teve que atingir aquela maestria incomparável na construção de seus dramas. Uma vez ela alcançada, perdeu-se de vista sua base épica. A dupla tarefa de todo dramaturgo, presentificar e garantir a funcionalidade, tornou-se para Ibsen uma necessidade implacável que, porém, não pôde nunca ser levada a termo.

Encontram-se a serviço da presentificação alguns expedientes que costumam causar estranheza se vistos isoladamente. É o caso da técnica do *leitmotiv*. Ela não visa aqui, como de hábito, manter a identidade em meio à mudança, nem criar vínculos transversais. Nos *leitmotive* de Ibsen, o passado continua vivo – sua menção o evoca. Essa é a função do riacho do moinho na peça *Rosmersholm*, através do qual o suicídio de Beata Rosmer[22] se transforma num presente eterno. Nos acontecimentos simbólicos, o que é passado coincide com o que é presente, como o tilintar dos copos no cômodo contíguo (*Espectros*). Também o motivo da hereditariedade se encontra ali menos para incorporar o renascimento do antigo destino do que para tornar o passado presente: o tipo de vida levado pelo camareiro Alving, que revive na doença de seu filho. Apenas por essa via analítica é possível, senão pôr em cena o próprio tempo – a vida da sra. Alving ao lado desse homem –, ao menos fixá-lo como tempo decorrido, como diferença de geração.

E a funcionalização dramática, que tem normalmente de produzir a estrutura causal e final de uma ação unitária, precisa transpor aqui o abismo existente entre o presente e um passado que se nega à presentificação. Raras vezes Ibsen conseguiu que a ação presente tivesse a mesma nobreza temática que a ação evocada, nela se fundindo sem deixar vestígio. Também sob esse aspecto,

21 Cf. Rainer M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge*. Leipzig: Insel, 1927, pp. 98-102 [ed. port., *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. Paulo Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1983, pp. 87-89].

22 A exemplo do que ocorreu em português com "bento", "beata" foi empregado comumente como nome próprio nos países nórdicos e de língua alemã. Algumas versões em português, identificando beatitude e felicidade, traduzem-no como Felícia. [N.T.]

Rosmersholm aparece como sua obra-prima: mal se desvencilham um do outro o tema político da ordem do dia e o tema interno do passado, que não está ali confinado nas profundezas da alma, mas ainda vive na casa como um todo. O que aqui, antes, ocorre é que aquele possibilita que este permaneça (como é de sua essência) na penumbra. Ambos se integram à perfeição na figura do reitor Kroll, que é ao mesmo tempo irmão da esposa de Rosmer, levada ao suicídio, e seu adversário político. Contudo, aqui tampouco se logra fazer com que o final da peça seja suficientemente motivado pelo passado a ponto de provar sua necessidade interna. A tragicidade do cego Édipo conduzido ao palácio é negada a Rosmer e a Rebekka West quando estes, levados pela esposa morta, se lançam à corrente do moinho.

Nisso se mostra, de resto, a distância que em geral separa o mundo burguês da ruína trágica. A tragicidade imanente ao primeiro não encontra abrigo na morte, mas na própria vida.[23] Sobre esta diz Rilke, referindo-se diretamente a Ibsen, que ela *resvalara para dentro de nós* [...] *recolhendo-se internamente de modo tão profundo que mal deixava margem para suposições a seu respeito.*[24] E aqui cabem ainda as palavras de Balzac: *Nous mourrons tous inconnus.*[25] A obra de Ibsen encontra-se sob tal signo. Ela o destrói, no entanto, ao buscar pela via dramática o desvelamento dessa vida encoberta, pretendendo sua efetivação por meio das *dramatis personae*. Os homens de Ibsen não podiam viver senão sepultos em si próprios, alimentando-se da "mentira da vida". O fato de ele não ter se tornado seu romancista, deixando-os viver a própria sorte, mas tê-los forçado a se falar abertamente, é sua morte. Assim, em épocas hostis ao drama, o dramaturgo se torna assassino de suas próprias criaturas.

23 Cf., do autor, *Versuch über das Tragische*, op. cit., p. 259 e ss. [ed. bras., *Ensaio sobre o trágico*, p. 138 e ss.].

24 R. M. Rilke, op. cit., p. 101 [ed. bras., *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, op.cit., p. 88].

25 Apud. G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno], Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, v. 38. Tübingen: Mohr, 1914. Cf. também *Schriften zur Literatursoziologie* [Escritos para uma sociologia da literatura], org. Peter C. Ludz. Neuwied: Luchterhand, 1961, pp. 261-95. A citação de Balzac ("morremos todos desconhecidos") é extraída do início do romance *Ferragus*, uma das "Cenas da Vida Parisiense" de *A comédia humana*. [N.E.]

2. Tchekhov

Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. O que os distingue é, sobretudo, a renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade no verdadeiro encontro. Essa resignação, na qual ironia e nostalgia se unem para compor uma postura a meio caminho entre ambos, também define a forma e, com ela, o lugar de Tchekhov na história da dramaturgia moderna.

Renunciar ao presente é viver na reminiscência e na utopia; renunciar ao encontro é solidão. *Três irmãs*, talvez o mais perfeito dos dramas tchekhovianos, não é senão a exposição de seres solitários, que sonham com o futuro, bêbados de recordação. Seu presente é esmagado entre o passado e o futuro; é um entretempo, um tempo de afastamento, no qual a volta à pátria perdida é a única meta. Esse tema – em torno do qual gira, aliás, toda a literatura romântica – concretiza-se para *Três irmãs* no mundo burguês da virada do século da seguinte maneira: Olga, Macha e Irina, as três irmãs Prózorov, vivem há onze anos com seu irmão Andrei Sergueievitch em uma grande cidade fortificada no Leste da Rússia. Elas haviam deixado Moscou, sua cidade natal, acompanhando o pai, que assumira o comando de uma brigada local. A peça começa um ano após sua morte. A permanência na província não faz mais sentido; a lembrança do tempo em Moscou sobrepuja o tédio da vida cotidiana e culmina num único grito de desespero: *Ir para Moscou!*[26] A espera dessa volta ao passado, que deve ser, ao mesmo tempo, o futuro grandioso, preenche a vida dos irmãos. Eles vivem rodeados por oficiais da guarnição a quem consome o mesmo enfado, a mesma nostalgia. Num deles, no entanto, o momento futuro, que para os irmãos forma uma meta definida, ganha dimensão de utopia. Diz Aleksandr Ignátievitch Verchínin: *Em duzentos ou trezentos anos, a vida na Terra será incomparavelmente mais bela e grandiosa. O homem precisa de uma vida assim e se ela não se realizou até agora ele deve ao menos pressenti-la, ansiá-la; sonhar e se preparar para ela.*[27]

26 Anton Tchekhov, *Drei Schwestern.* Berlim: J. Ladyschnikov, s.d., p. 60 [ed. bras., *Três irmãs*, trad. Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p. 32].

27 Id., ibid., p. 24 e ss. [ed. bras., pp. 51-52].

E mais tarde:

> Parece-me que há de se consumar, pouco a pouco, uma transformação nas coisas terrenas, algo que, em verdade, já acontece a olhos vistos. Daqui a duzentos, trezentos, ou mesmo mil anos – não se trata aqui do prazo – vai começar na Terra uma vida nova, feliz. Nós não vamos por certo participar dela, mas é por ela, por essa vida futura, que já hoje nós vivemos, trabalhamos e sofremos; nós criamos essa vida e nisso unicamente repousa o objetivo da nossa existência – ou, se preferir, a nossa felicidade.[28]
>
> Não existe felicidade para nós, não pode, nem há de existir nunca... A única coisa que nos resta é trabalhar e trabalhar; a felicidade mesmo só será desfrutada por nossos netos. Pois, então, se eu não posso ser feliz, que o sejam ao menos meus netos ou os netos dos meus netos.[29]

Mais do que essa orientação utópica, isola os homens o peso do passado e sua insatisfação no presente. Todos refletem sobre a própria vida, perdem-se em recordações e se atormentam com a análise de seu fastio. Cada membro da família Prózorov e de seu círculo de amizades tem um problema próprio, ao qual sempre de novo se vê lançado em meio à sociedade, e que acaba por separá-lo de seus próximos. A Andrei corrói a discrepância entre a sonhada cátedra de professor em Moscou e sua efetiva posição como secretário da administração provincial. Macha vive, desde os dezessete anos, em um casamento infeliz. Olga sente como se *lhe esvaíssem as forças, gota a gota, desde que foi empregada no ginásio.*[30] E Irina, que mergulhara no trabalho para esquecer o desprazer e a tristeza,[31] confessa:

> Tenho vinte e quatro anos, já trabalho há tanto tempo, e o que foi que eu consegui? Tenho o cérebro como que ressecado, emagreci, embruteci, envelheci, e no meu

28 Id., ibid., p. 45 [ed. bras., p. 78].
29 Id., ibid., p. 46 [ed. bras., p. 79].
30 Id., ibid., p. 8 [ed. bras., p. 32]. No original, na primeira pessoa.
31 Id., ibid., p. 30 [ed. bras., p. 58].

trabalho não encontrei nada, nem um pingo de satisfação. O tempo passa tão depressa e, para mim, é como se eu me afastasse cada vez mais da vida verdadeira, da vida realmente bela – como se eu afundasse num abismo. Estou totalmente desesperada, parece incompreensível que eu ainda viva, que eu não tenha ainda me matado...[32]

Coloca-se então a questão de como esse desdito temático da vida presente em favor da recordação e da nostalgia, essa análise do próprio destino que se pereniza, ainda permite configurar aquela forma dramática na qual outrora se cristalizara a profissão de fé renascentista no aqui e agora e na relação entre os homens. Ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama –; portanto, a negação da própria forma dramática.

No entanto, é apenas em princípio que esta se verifica. Como os heróis dos dramas de Tchekhov continuam a viver em sociedade, a despeito de sua ausência psicológica, e, sem levar às últimas consequências sua solidão e nostalgia, permanecem suspensos numa zona intermediária entre eu e mundo, agora e antes, sua forma tampouco renuncia inteiramente às categorias de que necessita como forma dramática. Ela as conserva numa casualidade inacentuada que deixa a verdadeira temática tomar forma pelo negativo, como desvio em relação a esta.

Nessa linha, a peça *Três irmãs* mostra rudimentos da ação tradicional. O primeiro ato – a introdução ao tema – se passa no onomástico de Irina;[33] o segundo vive das mudanças que sobrevêm nesse meio-tempo: o casamento de Andrei e o nascimento de seu filho; o terceiro se passa de madrugada enquanto um incêndio assola a vizinhança; e o quarto, por fim, é marcado por

32 Id., ibid., p. 75 [ed. bras., p. 117].

33 No original, *Namenstag*, literalmente, o "Dia do nome", na Rússia denominado também "Dia do Anjo" (como aparece em Tchekhov), uma tradição católica preservada em alguns países ortodoxos e protestantes, nos quais se celebra como um segundo aniversário – por vezes, mais importante que o dia de nascimento – o dia que corresponde, no calendário litúrgico, ao dia do santo segundo o qual a pessoa foi batizada. [N.T.]

um duelo no qual morre o noivo de Irina, o dia em que o regimento se retira e em que os Prózorov terminam por sucumbir ao tédio da vida provinciana. Essa justaposição desconexa dos momentos do enredo e sua divisão em quatro atos, reconhecidos desde sempre pela baixa voltagem, já denunciam o lugar que lhes cabe no conjunto formal do drama: sem enunciar nada de próprio, eles são inseridos para conferir à temática o tanto de movimento que torna o diálogo possível.

Todavia, o diálogo tampouco tem peso, sendo como que a pálida cor de fundo da qual se destacam, como manchas de cor, os monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo. É dessas resignadas autoanálises, que dão a palavra individualmente a quase todos os personagens, que vive a obra, em função delas também escrita.

Eles não são monólogos no sentido tradicional do termo. Em sua origem tem-se não a situação, mas a temática. O monólogo dramático (como mostrou G. Lukács)[34] não formula nada que, pura e simplesmente, se furte à comunicação. *É por razões práticas que Hamlet esconde seu estado de alma das pessoas da Corte; talvez justamente porque elas compreendessem bem demais que ele quisesse, e mesmo devesse, vingar seu pai.*[35] Aqui é diferente. As falas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. Porém, elas mesmas isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. Pois a linguagem tem na lírica uma evidência maior do que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. No drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais

34 Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno], op. cit., p. 678 e ss.

35 Id., ibid., p. 659.

se contrapõem,[36] mas são ditas com uma evidência que é parte da essência do lírico.

É a essa contínua passagem da conversação à lírica da solidão que a linguagem de Tchekhov deve seu fascínio. Algo que por certo só se realiza graças à expansividade do homem russo e à lírica inerente à sua língua. Aqui, solidão não implica de pronto enrijecimento. Aquilo que no Ocidente talvez só se conheça na embriaguez – o tomar parte na solidão alheia, a acolhida da solidão individual em uma solidão que se forma coletivamente – já aparece como possibilidade intrínseca, tanto do homem como da língua russa.

Por isso, o monólogo dos dramas tchekhovianos pode ter morada no próprio diálogo; por isso, neles o diálogo quase nunca se transforma em problema, nem sua contradição interna – nomeadamente, entre temática monológica e fala dialógica – conduz à explosão da forma dramática.

Para Andrei, no entanto – o irmão das três irmãs – essa possibilidade expressiva se encontra igualmente vedada. Sua solidão o obriga ao silêncio, daí ele evitar a sociedade.[37] Falar mesmo, ele só fala quando sabe não ser ouvido.

Tchekhov configura essa situação na medida em que introduz o empregado da administração provincial, Ferapont, como mouco.

Andrei: Boa noite, meu amigo. O que há de novo?

Ferapont: O diretor manda aqui esse livro e os documentos... (*Estende-lhe o livro e um pacote.*)

Andrei: Obrigado. Muito bem. Diz uma coisa: por que você chegou tão tarde? Já são quase nove horas...!

Ferapont: Hã?

Andrei (*mais alto*)*:* Perguntei por que você chegou tão tarde.

36 O autor cria um intraduzível jogo de palavras com a expressão "*ins Wort fallen*" (ao pé da letra, "cair na palavra"), que em geral significa "interromper a fala de alguém". Ele diz que "na lírica as palavras não 'caem' mais", ou seja, segundo a expressão, não "interrompem mais a fala" de ninguém – as palavras pronunciadas não constituem mais uma fala que se contrapõe a outras falas e, nesse sentido, as "interrompe". [N.T.]

37 A. Tchekhov, *Drei Schwestern*, op. cit., p. 22 [ed. bras., p. 49].

Ferapont: Ah sim! Pois então... eu estava aqui com o dia ainda claro, mas não me deixaram entrar. [...] (*Achando que Andrei lhe pergunta algo*): Hã?

Andrei: Nada. (*folheando o livro*) Amanhã é sexta, não há expediente, mas mesmo assim vou para lá... Terei ao menos de que me ocupar... Em casa me entedio... (*Pausa*) É, meu velho, como as coisas mudam! Como a vida nos engana! Hoje por puro tédio desentoquei esse livro, um velho caderno das palestras universitárias... e tive que rir... Santo Deus, sou secretário da repartição provincial, que tem como presidente o Senhor Protopopov! Sou secretário – e a mais alta posição que posso almejar é a de membro da administração provincial! Eu, que sonho todas as noites ser professor da Universidade de Moscou, ser um sábio famoso de quem a pátria se orgulha!

Ferapont: Não tenho o que dizer... escuto muito mal...

Andrei: Se não fosse assim, eu provavelmente não lhe falaria como falo. Preciso falar com alguém – minha mulher não me entende, das minhas irmãs, tenho medo que riam de mim... Eu francamente não gosto de bares, mas como me alegraria estar agora, assim, em Moscou, no Tiéstov ou em algum outro belo restaurante... Sim, meu caro!

Ferapont: Em Moscou... Sobre Moscou, um senhor contou outro dia no serviço uma história totalmente maluca. Um par de comerciantes estava lá comendo panquecas e um deles, que tinha comido umas quarenta, caiu morto. Quarenta ou cinquenta – não sei ao certo, mas era algo em torno disso.

Andrei: Lá você se senta num desses restaurantes moscovitas, num salão enorme, sem conhecer e sem ser reconhecido por ninguém, e assim mesmo você se sente em casa... E aqui você conhece todo mundo e todos te conhecem, mas você continua sendo um estranho... Estranho e solitário.

Ferapont: Hã? (*Pausa.*) E o mesmo senhor também contou – pode ser que seja mentira – que se estendeu uma corda atravessando toda Moscou...[38]

O que aqui aparece como diálogo, apoiado no motivo da má-audição, é no fundo o monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto as falas igualmente monológicas de Ferapont. Se na fala sobre um mesmo tema

38 Id., ibid., p. 37 e ss. [ed. bras., p. 71].

normalmente se mostra a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui ela expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto maior porque se destaca sobre um fundo de simulada convergência. O monólogo de Andrei não nasce do diálogo, mas surge, ao contrário, por meio de sua negação. A expressividade desse "diálogo de surdos"[39] se funda sobre o contraste dolorosamente paródico com o verdadeiro diálogo, que ele assim relega ao plano da utopia. Isso põe em questão, no entanto, a própria forma dramática.

Sendo a suspensão do entendimento na peça tematicamente motivada (a má-audição de Ferapont), ainda é possível um retorno à situação dialógica. As entradas de Ferapont permanecem episódicas. Entretanto, tudo o que, como tema, tem conteúdo mais geral e importante do que o motivo que o apresenta, aspira a se sedimentar como forma. E a retirada formal da conversa a dois não pode conduzir senão à épica. Por isso, o mouco de Tchekhov aponta para o futuro.

3. Strindberg

Com Strindberg tem início o que mais tarde ganha o nome de "dramaturgia do eu" e determina por decênios o quadro da literatura dramática. Nele o solo em que ela deita raízes é a autobiografia, fato que transparece não só em suas referências temáticas. A própria teoria do "drama subjetivo" parece nele coincidir, em seu projeto de literatura do futuro, com a teoria do romance psicológico (a história de desenvolvimento da própria alma). O que ele declarou numa entrevista a propósito do primeiro volume da história de sua vida (*O filho de uma criada*) revela também as razões de fundo do novo estilo dramático, de cujos primórdios dará testemunho um ano mais tarde a peça *O pai* (1887). Ele dizia:

39 No original, *das aneinandervorbei-Reden*. A expressão criada pelo autor indica um discurso ou um falar [*Reden*] no qual os falantes falam "ao largo um do outro" [*aneinandervorbei*], como se houvesse, portanto, "falas em paralelo" – outra possibilidade de tradução do termo. [N.T.]

> Creio que, integralmente descrita, a vida de um homem é muito mais verdadeira e instrutiva do que a vida de uma família inteira. Como saber o que se passa no cérebro dos outros, como conhecer os motivos velados que levam uma pessoa a agir, como saber o que disse uma ou outra pessoa num instante de confidência? Constrói-se, claro. Mas o estudo científico do homem foi até hoje pouco explorado por aqueles autores que procuraram, com seus parcos conhecimentos de psicologia, esboçar a vida anímica, que em verdade permanece oculta. Só se conhece uma vida, a sua própria...[40]

Seria fácil ler nessas frases de 1886 a renúncia de Strindberg à arte dramática enquanto tal. Mas nelas se encontra o pressuposto de uma evolução que tem seu início na peça *O pai* (1887), seu termo médio em *Rumo a Damasco* (1898-1901) e *Uma peça onírica*[41] (1901), e em A *grande estrada* (1909) o seu final. O quanto essa evolução efetivamente se distancia do drama é, sem dúvida, o problema central para consideração de Strindberg.

A primeira dessas obras, *O pai*, procura vincular o estilo subjetivo ao naturalista, disso resultando que nenhum consiga realizar-se inteiramente, dado que eram diametralmente opostas as intenções dessas duas dramaturgias. O naturalismo, por mais que tenha posado como algo revolucionário e o tenha sido, com efeito, em estilo e visão de mundo, tomou uma direção conservadora no campo da dramaturgia. Tratava-se para ele, no fundo, de preservar a forma dramática herdada. Por trás de sua intenção revolucionária

40 August Strindberg, *Samlade Skrifter*, v. 18. Estocolmo: Bonnier, 1921. Citado e traduzido por C. E. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*. Ann Arbor: University of Michigan, 1930, p. 99.

41 No original, *Ein Traumspiel*. O título de Strindberg – traduzido em geral como *Um sonho*, e mais raramente como *Peça de sonho* – remete, tanto no original sueco [*Ett drömspel*] como na tradução alemã, à polissemia do termo *Spiel*: "espetáculo" (peça ou representação teatral) e "jogo" (ou folguedo) – uma etimologia que, como se verá na sequência, é importante para a caracterização da obra como gênero (feita pelo próprio Strindberg) e, consequentemente, para sua análise. Embora não cubra os vários sentidos de *Spiel*, o termo "peça" sugere aqui parte de sua ambiguidade, já que, para além da significação de "obra" ou "representação teatral", é empregado para indicar o engano ou logro premeditado (como na expressão "pregar uma peça"), ou ainda as pedras de um jogo de tabuleiro. [N.T.]

de realizar o drama num novo plano estilístico, encontrava-se – como será mostrado – a ideia conservadora de pô-lo a salvo da ameaça imposta pela evolução histórico-intelectual em um domínio espiritual ainda intocado, de certo modo arcaico, porém, contemporâneo.

À primeira vista, *O pai* parece ser um drama de família, tal como são conhecidas do período inúmeras obras. Pai e mãe brigam a propósito da educação da filha: conflito de princípios, guerra dos sexos. Contudo, não é preciso ter em mente as frases de Strindberg citadas há pouco para reconhecer que a obra não se constitui a partir da representação direta (ou seja, dramática) dessa relação envenenada e de sua história, mas é concebida a partir do ponto de vista exclusivo de seu protagonista, transcorrendo pela mediação de sua subjetividade. O plano geral dá apenas uma primeira indicação nesse sentido, tendo-se o pai ao centro e as mulheres à sua volta: Laura, a ama, a sogra e, por fim, a filha, formam como que as paredes internas do inferno feminino no qual se imagina o protagonista. Mais importante que isso, no entanto, é saber que, no mais das vezes, a luta da esposa contra ele só adquire realidade "dramática" como reflexo em sua consciência, e que, em suas linhas mestras, ela é de fato definida por ele próprio. É ele quem coloca nas mãos da esposa sua principal arma, o questionamento da paternidade, ao passo que uma carta de próprio punho, na qual "teme por seu entendimento",[42] atesta sua insanidade. As palavras da esposa na última cena do segundo ato, que o levam a lançar contra ela o lampião aceso (*Você já cumpriu seu papel – infelizmente indispen-*

42 A. Strindberg, *Der Vater*, in *Gesamtausgabe* [Obras completas], v. 3, trad. E. Schering. Munique: Müller, 1908-28, p. 37. [A peça de Strindberg tem três diferentes traduções publicadas no país: duas baseadas em versões integrais a partir do original sueco (*Senhorita Júlia/O pai*. Trad. Birgitta Lagerblad de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, e *Senhorita Júlia e outras peças*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009) e uma terceira, baseada em uma versão reduzida, escrita em francês pelo próprio Strindberg (*Pai*, trad. Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007). Ao que tudo indica, nenhuma delas corresponde à versão alemã consultada pelo autor, da qual constam passagens que, nas edições brasileiras, estão em uma ou outra versão. Por essa razão indicamos na sequência, depois da edição citada, as edições em português em que os trechos podem ser reencontrados. No caso, *Senhorita Júlia/ O pai*, p. 154, e *Senhorita Júlia e outras peças*, p. 57.] [N.T.]

sável – como pai e provedor. Agora não é mais necessário e deve partir), só são plausíveis como projeção dos pensamentos que o próprio capitão desconfia na esposa. Se, no diálogo, naturalismo significa a reconstituição exata de uma conversa tal como ela poderia ocorrer na realidade, então a primeira obra naturalista de Strindberg está tão longe dele quanto a *tragédie classique.* Elas diferem no *principium stilisationis*: no classicismo, este repousa sobre um ideal linguístico objetivo; em Strindberg, é determinado pela perspectiva subjetiva. E a derrocada do capitão, que Laura prepara com a camisa de força, é de certo modo transformada num processo psíquico interno por meio da associação com a infância e da identificação mágica e psicanalítica com as recordações contidas nas palavras da ama, que o veste com a camisa.

Com esse deslocamento também perde sentido a exigência das três unidades, que em *O pai* ainda é seguida à risca. Pois sua função no drama genuíno[43] é destacar o puro dinamismo característico do curso dialético da estática do mundo interno e externo, estáveis em si mesmos, criando assim aquele espaço absoluto requerido única e exclusivamente para reprodução do acontecimento inter-humano. Aqui, no entanto, a obra não repousa sobre a unidade da ação, mas sobre a unidade do Eu[44] de sua figura central. A unidade da ação deixa de ser essencial, quando não se torna um entrave, para a exposição do desenvolvimento psicológico. Não há necessidade de uma continuidade impecável da ação, visto que as unidades de tempo e lugar não são correlativas à unidade do Eu. Tal fato pode ser constatado nas poucas cenas em que o capitão não está no palco. Não se entende por que o espectador, que vê a realidade dessa família unicamente pelos olhos do pai, não pode segui-lo em seu passeio noturno, nem ser encerrado mais tarde junto a ele. De qualquer modo, essas cenas são igualmente dominadas pelo capitão, que nelas se faz presente como o único tema da conversa. Só indiretamente elas abrem espaço para a intriga de Laura, permanecendo sua imagem fixa no primeiro plano, tal como

43 Cf. capítulo "O drama", pp. 23-28. (Cf. texto traduzido – no original, p. 19.)

44 O termo "Eu" será grafado com maiúscula sempre que o original tiver clara conotação psicanalítica, correspondendo ao termo latino *ego*, cunhado por influência anglo-saxônica para traduzir o *Ich* freudiano. [N.T.]

pintada por ela para o irmão e o médico. E quando o pastor sabe a respeito do plano da irmã de internar o capitão e colocá-lo sob tutela, ele praticamente se converte no porta-voz do cunhado, sempre considerado até então, na qualidade de livre-pensador, *uma erva daninha em nossa lavoura.*[45]

> Como você é forte, Laura! Incrivelmente forte! Como uma raposa na armadilha [...] você prefere morder a própria pata a se deixar capturar! Como um mestre dos ladrões: sem cúmplices, nem mesmo sua própria consciência! Olhe-se no espelho! Não o ousa, não! [...] Deixe-me ver sua mão! – Nem uma traiçoeira mancha de sangue, nem uma gota sequer do veneno maligno. Um assassinatozinho inocente que não pode ser flagrado pela lei; um crime inconsciente. Inconsciente? Eis uma bela invenção.[46]

E, passada a fala substitutiva, voltando por fim ao próprio discurso: *Como homem, seria um prazer vê-la no cadafalso! Como irmão e como sacerdote: meus parabéns!*[47]

Embora as últimas palavras ainda sejam ditadas pelo capitão. Esses poucos elementos, que atestam como no quadro da dramaturgia subjetiva a distribuição dramática dos papéis e o respeito às três unidades se tornam problemáticos, permitem compreender por que as intenções naturalistas e autobiográficas de Strindberg no âmbito dramático, a partir de *O pai*, se dissociam. *Senhorita Júlia*, escrita um ano mais tarde e não concebida desse modo perspectivo, tornou-se uma das peças mais célebres do naturalismo e o tratado de Strindberg a seu respeito, uma espécie de manifesto do movimento.

Sua tentativa de colocar no centro da obra o Eu de um indivíduo, em especial o seu próprio, o distancia, ao contrário, cada vez mais da construção dramática tradicional (à qual *Senhorita Júlia* se encontra ainda inteiramente atrelada). Primeiro, entra em cena o experimento monodramático, tal como o

45 A. Strindberg, *Der Vater*, op. cit., p. 58 [eds. bras., *Senhorita Júlia/ O pai*, p. 184, e *Senhorita Júlia e outras peças*, p. 78].

46 Id., ibid., p. 58 [ed. bras., *Senhorita Júlia/ O pai*, pp. 184-85].

47 Id., ibid., p. 58 [ed. bras. *Pai*, p. 121].

apresenta a peça em um ato *A mais forte* – algo que se casa perfeitamente com a frase: *Só se conhece uma única vida: a sua própria.* Cabe ressaltar, entretanto, que o personagem único dessa peça não é nenhuma figura autobiográfica de Strindberg. Tem-se a explicação para isso quando se reconhece que a dramaturgia subjetiva surge menos da concepção de que só se pode traçar a própria vida psíquica (pois somente essa se encontraria à disposição daquele que o pretendesse) que da intenção, que a precede, de conferir realidade dramática à vida psíquica, ela própria – esse algo essencialmente oculto. O drama, forma artística por excelência da abertura e da franqueza dialógicas, recebe como tarefa expor acontecimentos recônditos da psique. Ele a realiza na medida em se recolhe à sua figura central, seja restringindo-se exclusivamente a ela (na dramaturgia de um único personagem) seja pela apreensão de todo o restante a partir de sua perspectiva (na dramaturgia do eu) – com o que, naturalmente, deixa de ser um drama.

A peça *A mais forte* (1888-89) é, porém, menos característica da trajetória dramática de Strindberg que da problemática própria à moderna técnica analítica de um modo geral. E assim também ela deve ser vista em relação a Ibsen. Pois nesse monodrama de seis páginas encontra-se como que o núcleo de uma peça de três ou quatro atos de Ibsen. A ação secundária do presente, que serve de base para a análise da ação primária, vê-se aqui reduzida a esse núcleo: "Senhora X, atriz, casada" encontra na noite de Natal, na esquina de um café para senhoras, "Senhorita Y, atriz, solteira". Aquilo que, em Ibsen, se cruza dramaticamente com os eventos atuais de modo magistral, ainda que problemático – as reações internas e o passado rememorado – é aqui exposto de forma épica e lírica no longo monólogo da senhora. Nisso se vê, indiretamente, não só quão pouco dramático era o tema de Ibsen, mas o preço que ele teve de pagar por se ater à forma dramática. Pois na densidade e pureza do monólogo strindberguiano, o oculto e reprimido tem um efeito extraordinariamente mais forte do que nos diálogos de Ibsen, e seu descerramento nada tem do "ato de violência sem igual" que Rilke via na obra do último.[48]

48 R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge*, op. cit., p. 101 [ed. bras., *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 89].

Longe de se tornar um mero relato, esta narrativa em primeira pessoa chega a produzir duas peripécias que, mesmo se furtando ao diálogo (e com isso ao próprio drama) em função de sua pura interioridade, não se poderia imaginar mais "dramáticas".

Sua forma mais pessoal, o "drama de estações", Strindberg encontra em 1898, após uma interrupção de cinco anos de seu trabalho como escritor, com a peça *Rumo a Damasco*. Catorze pequenas obras dos anos 1887 a 1892 e a longa pausa entre 1893 e 1897 a separam de *O pai*, sua última grande obra. As peças em um ato desse período (onze ao todo, entre as quais *A mais forte*) deixam em segundo plano os problemas de ação dramática e distribuição de papéis que haviam despontado em *O pai*. Sem resolver tais problemas, elas testemunham indiretamente sua existência na medida mesma em que buscam evitá-los.

Em contrapartida, a técnica das estações consegue corresponder formalmente às intenções temáticas da dramaturgia subjetiva – que *O pai* em parte denuncia – e com isso suspender as contradições que elas haviam suscitado no interior da forma dramática. Trata-se, em primeiro lugar, para o dramaturgo subjetivista de isolar e dar relevo à sua figura central, que no mais das vezes não é senão a encarnação de si próprio. A forma dramática – tendo por princípio o equilíbrio sempre de novo renovado do jogo inter-humano – não pode satisfazê-lo sem sucumbir ela própria. No "drama de estações", o herói cuja evolução é descrita se destaca com máxima clareza das figuras com que depara nas diferentes estações de seu percurso. Como não é senão o encontro com ele o que as põe em cena, elas só aparecem sob sua perspectiva e a ele relacionadas. E porque o âmbito do "drama de estações" não se forma por uma pluralidade de personagens, postas generosamente no mesmo plano, mas sim por um único Eu central – não sendo, portanto, seu espaço *a priori* dialógico –, nele o monólogo também perde o caráter excepcional que no drama necessariamente possui, com o que se vê, pela primeira vez, fundado formalmente o acesso ilimitado a uma "vida anímica oculta".

Outra consequência ainda da dramaturgia subjetiva é a substituição da unidade de ação pela unidade do Eu. A técnica das estações dá conta dessa mudança, ao dissolver o *continuum* da ação numa sucessão de cenas. As cenas

singulares não se encontram aqui ligadas por nexo causal algum: não decorrem uma da outra tal como no drama. Elas antes aparecem como contas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço. Esse caráter estático e sem futuro nas cenas, que as torna épicas (no sentido goethiano), se liga a uma estrutura determinada pela contraposição de perspectivas do eu e do mundo. A cena dramática extrai seu dinamismo da dialética inter-humana; vê-se impelida para a frente graças ao momento de futuro que nela habita. Nas cenas do "drama de estações", ao contrário, não é criada qualquer determinação recíproca: o herói encontra por certo outras pessoas, mas elas permanecem estranhas a ele.

Põe-se em questão, desse modo, a possibilidade mesma do diálogo, e em seu último drama de estações (*A grande estrada*) Strindberg chega em alguns momentos a fazer a passagem do dialogismo à épica em duas vozes:

(*À mesa sentam-se o andarilho e o caçador, tendo taças à sua frente.*)
O andarilho: É tranquilo aqui embaixo no vale.
O caçador: Até demais, pensa o moleiro,
O andarilho: que dorme, não se importando com as águas que passam;
O caçador: já que corre atrás do tempo e do vento...
O andarilho: faina inútil, que despertou em mim certa aversão pelos moinhos de vento;
O caçador: como ao nobre cavaleiro Dom Quixote de La Mancha,
O andarilho: que não virava a casaca ao sabor do vento,
O caçador: antes, pelo contrário;
O andarilho: e por isso se viu também em dificuldades...[49]

Uma cena como essa não pode conduzir a uma seguinte. Só o herói leva em seu íntimo seu efeito salutar ou traumático, enquanto a cena mesma é deixada para trás como uma estação em seu caminho.

Na medida em que a trajetória subjetiva toma o lugar da ação objetiva, as unidades de tempo e lugar se tornam, elas também, categorias caducas. Pois

49 A. Strindberg, *Gesamtausgabe* [Obras completas], v. 10, op. cit., p. 177 e ss.

só ganham realidade cênica as curvas singulares desse percurso, fundamentalmente interno; a trajetória em sua totalidade, ao contrário do que acontece com a ação no drama genuíno, não é apreendida pelo "drama de estações". A evolução do herói nos entretempos e entre lugares desse percurso ultrapassa continuamente as fronteiras da obra e, assim, a relativiza.

Porque não reina qualquer relação orgânica entre as cenas isoladas, limitando-se as mesmas a expor recortes de um desenvolvimento que se estende para além da obra (como que fragmentos cênicos de um romance de aprendizagem), sua construção pode inclusive ter por base um esquema exterior a elas que, de novo, as torna épicas e relativas. À diferença do que ocorre no modelo dramático de G. Freytag, no qual a pirâmide postulada deve necessariamente resultar do desenvolvimento orgânico das cenas e dos atos, uma construção simétrica, como por exemplo a de *Rumo a Damasco* (primeira parte), segue um princípio de ordenação mecânico e estranho à obra, ainda que pleno de sentido.

Caracterizar a relação inter-humana no "drama de estações" como franca confrontação, sem dúvida, parece contradizer aquele aspecto "expressionista" de Strindberg que faz com que os personagens da trilogia de *Damasco*, por exemplo, – a dama, o mendigo, César – sejam emanações do Eu do Desconhecido, abrigando-se assim a obra como um todo na subjetividade do seu herói.[50] Mas essa contradição é o paradoxo da própria subjetividade: seu autoestranhamento na reflexão, o eu que se objetiva ao próprio olhar, a inversão da subjetividade potenciada em algo objetivo. Que o inconsciente se apresenta ao Eu consciente (isto é, o Eu que está tomando consciência de si próprio se apresenta a si) como um estranho, a psicanálise já denuncia em sua terminologia, na qual o inconsciente aparece como o "Isso".[51] Assim, o indivíduo isolado que se refugia em si mesmo diante de um mundo que se tornou estranho a ele se confronta, mais uma vez, com algo estranho. Daí a confissão do Desconhecido no início da obra: *Não temo a morte, mas a solidão, pois nela se encontra alguém... Não sei se esse que sinto é um outro ou eu mesmo,*

50 Cf. Dahlström, op. cit., p. 49 e ss. e p. 124 e ss.

51 No original *Es*. No vocabulário psicanalítico, o termo costuma ser vertido para o termo latino *Id*, seguindo a tradução anglo-saxônica. [N.T.]

mas na solidão não se está só. O ar se torna mais denso, germina, começam a crescer seres que não são visíveis, mas são percebidos e têm vida.[52]

Esses seres, o Desconhecido os encontrará na sequência nas estações de seu caminho. Eles são, a um só tempo, quase sempre ele mesmo e estranhos a ele, sendo-lhe, de resto, tanto mais estranhos quando são ele mesmo. E essa identidade conduz, de novo, à suspensão do dialogismo; a Dama da trilogia de *Damasco* não consegue dizer ao Desconhecido, de quem claramente é projeção, nada além do que ele já sabe:

> *A dama* (*à sua mãe*): Ele não é um tipo comum e é um tanto tedioso que eu nunca consiga dizer algo que ele já não tenha ouvido antes. Isso faz com que falemos muito pouco...[53]

A relação do que é subjetivo e do que é objetivo aparece na dimensão temporal como a relação do que é passado e do que é presente. O passado rememorado, que foi internalizado, desponta na reflexão como presente estranho: os estranhos que o Desconhecido encontra são muitas vezes sinais de seu próprio passado. Com a figura do médico cita-se, por exemplo, um colega de escola que em sua infância foi injustamente punido em seu lugar; no encontro com ele, presentifica-se a origem de um remorso que, desde então, jamais o abandonou (um motivo extraído da biografia de Strindberg). E o mendigo que ele encontra na esquina exibe a cicatriz que, ele mesmo, traz como vestígio de um golpe que recebera outrora do próprio irmão.

O "drama de estações" se aproxima, aqui, da técnica analítica de Ibsen. Mas a exemplo do autoestranhamento do indivíduo isolado, também o estranhamento do próprio passado só encontra sua forma adequada – sem "atos de violência" dramatúrgica – nos encontros singulares a partir dos quais a obra de Strindberg se constitui.

52 A. Strindberg, *Gesamtausgabe* [Obras completas], v. 5, op. cit. p. 7 [*Rumo a Damasco*, Parte I. Trad. de Elizabeth Azevedo a partir da versão inglesa de M. Meyer. São Paulo: Cone Sul/Círculo do Livro, 1997, p. 13].

53 Id., ibid., p. 52 [ed. bras., p. 70].

Também a estrutura formal de duas obras posteriores, *Uma peça onírica* (1901) e *Sonata de espectros* (1907), repousa sobre a contraposição entre o eu isolado e o mundo que, estranhado, tem caráter objetivo.

Uma peça onírica, escrita no mesmo ano de *Rumo a Damasco* (terceira parte), em nada se distingue do "drama de estações" em seu princípio formal (segundo o prefácio de Strindberg: *imitação da forma desconexa, mas à primeira vista lógica, do sonho*). Strindberg também descreveu *Rumo a Damasco* como "peça onírica", o que mostra, ao mesmo tempo, que ele não via *Uma peça onírica* como um sonho cênico, mas simplesmente queria indicar com o título que a construção da obra era semelhante à de um sonho. Sonho e "drama de estações", de fato, coincidem em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é dada por uma ação unitária, mas pelo Eu sempre idêntico a si mesmo do sonhador ou do herói.

No entanto, se a tônica do "drama de estações" é o eu isolado, o que está em primeiro plano em *Uma peça onírica* é o mundo dos homens, é verdade que do modo como ele aparece à filha do deus Indra que a ele se contrapõe: em sua objetividade. Com efeito, essa é a ideia fundamental da obra, determinante também para sua forma: apresenta-se frente[54] à filha de Indra *como vivem os homens* (Strindberg). A sequência solta das cenas de *Uma peça onírica* é menos a do sonho que a da *revue*, tal como a Idade Média a conhecia.[55] E a *revue*, ao contrário do drama, é em sua essência uma apresentação feita para alguém de fora. Daí a estrutura épica básica de *Uma peça onírica,* que integra igualmente o espectador como seu eu verdadeiro: a da contraposição sujeito-objeto.

A filha de Indra, que na versão original (sem prólogo) aparece como uma *dramatis persona* entre outras, expressa essa distância épica frente à humanidade com uma fórmula próxima do *leitmotiv: Como dão pena os homens!* Ao exprimir, a um só tempo, compaixão pelo conteúdo e distância pela forma, ela

54 Cf. nota 4. [N.T.]

55 No Brasil, a tradição da "revista teatral" (ou simplesmente do "teatro de revista") remete, sobretudo, ao modelo francês setecentista da "revista de ano", que aporta no país na segunda metade do século XIX e alcança sua primeira notoriedade graças a Artur de Azevedo. Como o autor faz remissão aqui a outra origem do gênero, as feiras medievais, optamos por manter o termo no original. [N.T.]

pode se converter numa fórmula mágica que permite à filha de Indra alçar-se acima da humanidade mesmo em seu mais profundo enredamento no humano (tal como o via Strindberg): em seu casamento com o advogado.

A filha: Acho que começo a te odiar depois disso!
O advogado: Ai de nós se é assim! Mas, evitemos o ódio! Prometo não dizer mais uma palavra sobre arrumação... ainda que para mim seja um martírio!
A filha: E eu comerei repolho, ainda que para mim seja também um tormento!
O advogado: Viveremos então em comum tormento! O que a um alegra, ao outro atormenta!
A filha: Como dão pena os homens![56]

Corresponde à estrutura de *revue* o gesto que da obra é característico: o de mostrar. Além do oficial (que encarna Strindberg), a filha de Indra depara sobretudo com figuras que têm – como que "por profissão" – a humanidade por objeto, sendo portanto as mais aptas a apresentá-la. É o caso do advogado (segunda encarnação do poeta):

O advogado: Olhe essas paredes: não é como se todos os pecados tivessem manchado o papel que as cobre? Olhe esses documentos, onde registro histórias de injustiça! Olhe para mim!... Aqui nunca chega ninguém sorrindo; só olhares torpes, dentes arreganhados, punhos cerrados... E todos descarregam em mim sua maldade, sua inveja, sua desconfiança...Vê minhas mãos: estão sujas, não adianta lavá-las! Veja como estão gretadas, sangrentas!... Não posso ficar com a mesma roupa mais que um par de dias, pois ela exala os crimes que outros cometeram [...]. Olhe minha aparência! Crê que eu possa ganhar o amor de uma mulher com essa cara de criminoso? Você acha mesmo que alguém vai querer ter como amigo aquele que cobra todas as dívidas da cidade; as dívidas mais ínfimas?... Que lástima, ser homem!
A filha: Como dão pena os homens![57]

56 A. Strindberg, *Ein Traumspiel* [Uma peça onírica], trad. W. Reich. Basel: Schwabe, 1946, p. 46.
57 Id., ibid., p. 32 e ss.

O poeta (a terceira aparição de Strindberg) faz chegar a ela uma *petição da humanidade ao Senhor do mundo, redigida por um sonhador*,[58] que tem como objeto, uma vez mais, *la condition humaine*. Ou lhe apresenta essa condição em pessoa:

> (*Lina entra com um balde na mão.*)
> *O poeta:* Lina, mostra-te à senhorita Agnes [a filha de Indra]! – Ela te conheceu há dez anos, quando você era jovem, alegre e, por que não dizer, uma bela mocinha... Vejam como ela está agora! Cinco filhos, trabalho duro, berreiro, fome, pancada! Vejam como a beleza se foi, como a alegria desapareceu no cumprimento do dever...[59]

Também o oficial assume, em algumas passagens, a mesma distância épica:

> (*Um senhor idoso passa com as mãos às costas.*)
> *O oficial:* Lá vai um aposentado à espera da morte; com certeza um capitão que não passou a major, ou um notário da Suprema Corte que não foi promovido para o juizado... Muitos são chamados, mas poucos os escolhidos... Lá vai ele atrás de seu café da manhã...
> *O aposentado:* D o café não, do jornal, do matutino!
> *O oficial:* E ele só tem cinquenta e quatro anos; ainda pode vagar por aí mais vinte cinco à espera do café e do jornal... Não é terrível?[60]

Como se vê, *Uma peça onírica* não é em absoluto um jogo onde os homens dão as cartas – isto é, um drama –, mas sim uma peça épica *sobre* os homens.[61] Oculta como tema e como forma, essa estrutura de "apresentação" também determina a *Sonata de espectros*. Se em *Uma peça onírica* ela se deixa ver

58 Id., ibid., p. 90.

59 Id., ibid., p. 57.

60 Id., ibid., p. 62 e ss.

61 No original "*Spiel der Menschen* [...] *episches Spiel über die Menschen*". Cf. nota 41. Outra versão possível para o mesmo trecho seria: "espetáculo dos homens... espetáculo épico *sobre* os homens". [N.T.]

como tema na visita à Terra da filha de Indra e, como forma, no sequenciamento de cenas à la *revue*, aqui ela se esconde atrás da fachada de um drama social tradicional. Sem se tornar um princípio formal que tudo abrange, ela é inserida na obra antes como o meio que a torna possível. Para *Sonata de espectros*, com efeito, se coloca o mesmo problema de forma que para as obras tardias de Ibsen: o desvelamento dramático de um passado silenciado e interiorizado que, por isso mesmo, se furta à abertura dramática. Se, em Ibsen, o desvelamento se efetivava entrelaçando-se com uma ação dramática atual e, na peça *A mais forte* de Strindberg, por meio de um monólogo, na *Sonata de espectros* os dois caminhos como que se fundem: o Eu monológico da dramaturgia subjetiva aparece travestido como simples *persona* dramática em meio a homens cujo passado secreto ele é chamado a revelar. Trata-se do ancião, o diretor Hummel. Também para ele, como para o advogado e o poeta de *Uma peça onírica*, a humanidade assume forma objetiva; à questão feita de saída pelo estudante, se ele conhece as pessoas *que moram ali* (ou seja, as pessoas que ele deve desmascarar em seguida), ele responde: *Todas. Na minha idade conhecem-se todos os homens... A mim, no entanto, ninguém pode ao certo dizer que conhece – eu me interesso pelo destino dos homens.*[62]

Se essa frase justifica tematicamente a tarefa formal de Hummel e sua posição à parte, as seguintes esclarecem por que esses homens carecem de um narrador épico:

> *Bengtsson [o criado da casa – figura paralela à do diretor Hummel – que descreve seus patrões ao criado do último]:* Trata-se, como a chamamos, da usual ceia de espectros. Eles tomam chá sem dizer uma única palavra ou o coronel fala sozinho... E isso já tem mais de vinte anos: sempre as mesmas pessoas, que dizem a mesma coisa ou então se calam para não ter do que se envergonhar.[63]

E no terceiro ato:

62 A. Strindberg, *Gespenstersonate* [*Sonata de espectros*], trad. M. Mann, Biblioteca Insel, n. 293. Frankfurt: Insel, s. d., p. 12.

63 Id., ibid., p. 24.

O estudante: Mas diga-me, por que seus pais sentam lá dentro tão calados, sem dizer sequer uma palavra?

A senhorita: Porque eles não têm nada a dizer um ao outro, porque um não acredita no que o outro diz. Meu pai resumiu assim: para que falar, se já não podemos mais nos enganar? [64]

Essas palavras designam uma das origens da moderna dramaturgia épica; elas marcam o ponto em que a peça social burguesa, que outrora adotara o princípio formal do drama clássico, se converte necessariamente à épica em função da contradição forma-conteúdo que surge no correr do século XIX. E pela primeira vez no curso dessa evolução, coloca-se no palco, com o diretor Hummel, o eu épico em pessoa, embora ainda sob o disfarce de personagem dramático. No primeiro ato, ele descreve ao estudante os moradores da casa que, destituídos de qualquer autonomia dramática, se mostram à janela como objetos de uma exposição; no segundo ato, ele se converte, durante a "ceia de espectros", no desmascarador de seus segredos.

É difícil crer, no entanto, que Strindberg não tenha se dado conta dessa função formal de seu personagem. Encerrando o segundo ato com o tradicional desmascaramento do desmascarador – o suicídio de Hummel –, ele fez com que a obra perdesse no plano temático seu princípio formal oculto. O terceiro ato, que se via obrigado a de novo engendrar o diálogo, tinha de fracassar sem suporte épico. Ao lado da figura episódica da cozinheira – que, por mais incrível que pareça, dá continuidade ao papel temático do "vampiro" Hummel, sem assumir sua função formal –, seus únicos portadores são a senhorita e o estudante, que não podem mais se libertar pelo dialogismo da casa de espectros, de que são agora cativos. A conversa [entre eles], que erra desesperada de um canto a outro, truncada por silêncios, monólogos e preces, esse final infelizmente falho de uma obra excepcional, só pode ser compreendida pela situação transitória que distingue essa dramaturgia: já presente, a estrutura épica é travestida como tema, ficando assim à mercê do desenrolar da ação.

64 Id., ibid., p. 42.

Se em Ibsen a falta de um narrador épico condena à morte os personagens dramáticos, em Strindberg, morre o primeiro épico em cena ao não ser reconhecido sob a máscara de uma personagem. Mais que qualquer coisa, isto testemunha as contradições internas do drama na virada do século e define com precisão o lugar histórico de Ibsen e Strindberg: um se encontra imediatamente antes, o outro imediatamente depois, da suspensão dessas contradições através da inversão da épica, de tema, em forma; ambos se situam, portanto, no limiar da dramaturgia moderna, que não pode ser compreendida plenamente senão a partir da problemática de *sua* forma.

4. Maeterlinck

A obra inicial de Maurice Maeterlinck (a única de que se falará aqui) tenta fazer a exposição dramática do homem em sua impotência existencial, o homem enquanto ser entregue a um destino ao qual se veda a visão clara. Se a tragédia grega mostrava a luta trágica do herói contra o *fatum*[65] e o drama do classicismo problematizava os conflitos das relações humanas, aqui apenas se capta o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino. Não, porém, como ocorria na tragédia de destino romântica. Esta se concentrava na convivência dos homens no âmbito do destino cego; seu tema era o mecanismo do *fatum* e a perversão à qual ele conduzia as relações humanas. Nada disso se encontra em Maeterlinck. Para ele, o destino dos homens é simplesmente a morte, e em suas obras é ela que – sozinha – domina o palco, sem assumir por isso forma particular ou estabelecer qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a ela conduz, nem por ela responde. Do ponto de vista dramatúrgico, isso implica substituir a categoria da "ação" pela de "situação". E por ela caberia designar o gênero criado por Maeterlinck, dado que o essencial dessas obras não está na ação – ou seja, elas não são mais nenhum "drama" (considerando-se que é isso que significa, pelo menos, a palavra grega). Vai também nesse sentido a denominação paradoxal de "drama estático", conferida a essas obras pelo poeta.

65 Em latim no original: "fado", "destino", "sorte" ou "fortuna". [N. E.]

Para o drama genuíno, a situação não passa de ponto de partida para a ação. Aqui, porém, é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, em completa passividade, até se dar conta da morte. O que o leva a falar, não é senão a tentativa de inteirar-se da própria situação: ao tomar conhecimento da morte (de alguém próximo), que ele – cego – sempre tivera diante de si, esse objetivo é alcançado. É assim em obras como *L'Intruse*, *Les Aveugles* (1890) e *Intérieur* (1894).[66]

O palco de *Les Aveugles* mostra *um bosque nórdico antiquíssimo sob um céu profundamente estrelado. No centro, em direção ao pano de fundo escuro, senta-se um velho sacerdote – envolve-o um largo manto negro. Sua cabeça, levemente inclinada para trás, apoia-se em mortal imobilidade sobre o tronco imponente de um carvalho cavernoso. De assustadora lividez é o semblante de cera imóvel, no qual lábios violeta se encontram entreabertos. Os olhos fixos, apartados do mundo terreno, parecem injetados como depois de dores longas e cheias de lágrimas* [...]. *À direita, seis velhos cegos sentam sobre pedras, troncos caídos e folhas secas. À sua frente, à esquerda, mas deles separadas por seixos e uma árvore desenraizada, seis mulheres, igualmente cegas* [...]. *Inquieta a escuridão, só interrompida aqui e ali por um raio de luar que se perde entre a folhagem escura.*[67] Os cegos esperam pela volta do velho sacerdote, que até ali os conduzira, mas ele está sentado entre eles – morto.

A minuciosa indicação cênica, aqui citada pela metade, já revela que a forma do diálogo não basta para a exposição. Mas inversamente também, o que há para ser dito não é o bastante para que se instaure um diálogo. Os doze cegos formulam questões angustiantes sobre seu destino e, com isso, tornam-se aos poucos conscientes de sua situação: a conversa se limita a isso, tendo seu ritmo determinado pela alternância de pergunta e resposta:

Primeiro cego de nascença: Ele ainda não voltou?
Segundo cego de nascença: Não ouço nada.[68]

66 Respectivamente, *A intrusa*, *Os cegos* e *Interior*. [N.T.]

67 Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, Théâtre I-II. Bruxelas: Edmon Deman, 1910. Tradução alemã: *Die Blinden* por L. v. Schlözer. Munique: A. Langen, s.d., p. 9 e ss.

68 Id., ibid., p. 10 e ss.

Mais tarde:

Segundo cego de nascença: Agora estamos ao Sol?
Terceiro cego de nascença: Ele ainda brilha?
O sexto cego: Acho que não; já deve ser bem tarde.
Segundo cego de nascença: Que horas são?
Os outros cegos: Não sei. Ninguém sabe.[69]

Com frequência, as falas correm em paralelo, ao lado, ou mesmo ao largo uma da outra:

Terceiro cego de nascença: Já era hora de voltar ao asilo.
Primeiro cego de nascença: Se ao menos soubéssemos onde estamos.
Segundo cego de nascença: Esfriou desde que ele se foi.[70]

Independente do significado simbólico que possa ter a cegueira, do ponto de vista dramatúrgico, ela salva a obra do mutismo que a ameaça. Se simboliza a impotência e o isolamento dos homens (*Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus. On dirait que nous sommes toujours seuls!... Il faut voir pour aimer*)[71] e com isso põe em questão o diálogo, é tão somente a ela que se deve agradecer o fato de ainda haver motivo para se falar. Também na obra *L'Intruse*, que mostra uma família reunida enquanto a mãe jaz em seu leito de morte no quarto contíguo, é o avô cego que, com suas perguntas (e pressentimentos – já que, como cego, vê menos e mais que os demais), institui a conversação.

Distancia-se do diálogo de muitos modos a forma em grande parte coral da linguagem; subtrai-se assim às réplicas até a pouca individualidade

69 Id., ibid., p. 23 e ss.

70 Id., ibid., p. 11.

71 M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, p. 104, trad. alemã, p. 41. [Em francês no original: "Já estamos juntos há anos e anos, mas nunca sequer nos avistamos. Parece que estamos sempre sós!... Para amar, é preciso ver". [N.T.]

que diferencia os doze cegos. A linguagem ganha autonomia, desaparecendo seu vínculo (de natureza dramática) com uma situação específica: ela não é mais expressão de alguém que espera por uma resposta, mas reproduz o estado de ânimo que reina na alma de todos. Sua distribuição em "réplicas" individuais não corresponde a nenhum diálogo, como no drama genuíno, mas espelha somente a cintilação nervosa da incerteza. Ela se deixa ler ou ouvir sem que se atente àquele que no momento fala: o essencial é sua intermitência, não a referência a um eu atual. Mas mesmo isso não expressa, em última análise, senão o fato de que as *dramatis personae*, longe de ser os autores – isto é, os sujeitos de uma ação –, aqui não passam, no fundo, de seus objetos. Esse tema único da obra de juventude de Maeterlinck – o homem entregue irremediavelmente a seu destino – exige uma expressão equivalente no plano formal.

Disso dá conta a concepção de *Intérieur*. Também aqui, uma família deve passar pela experiência da morte. A filha, que deixa a casa pela manhã para visitar a avó do outro lado do rio, lança-se às águas tirando a própria vida e é levada morta para casa, onde os pais (que não a esperam tão cedo) passam a noite tranquilos e sem preocupações. E sendo essas cinco pessoas, inesperadamente assaltadas pela morte, meras vítimas mudas do destino, elas se tornam, também no plano formal, objeto épico mudo daquele que deve comunicar-lhes a morte da filha: o velho que, antes de cumprir sua penosa tarefa, conversa sobre elas com um forasteiro diante da janela fortemente iluminada através da qual se entrevê a família. Assim, o corpo dramático cinde-se em duas partes: os personagens mudos dentro da casa e os falantes no jardim. Essa cisão em um grupo dramático e um temático reproduz a separação sujeito-objeto, implícita no fatalismo de Maeterlinck, e conduz à coisificação do homem. Ela deixa surgir no interior do drama uma situação épica como as que, antes, só episodicamente podiam emergir – por exemplo, nas descrições de batalhas que se passavam nas coxias. Aqui, no entanto, ela perfaz o todo da obra. O "diálogo" entre o forasteiro, o velho e seus dois netos serve quase que exclusivamente para a exposição épica da família muda:

O velho: Quero ver primeiro se estão todos ali na sala. Sim, vejo o pai junto ao fogo; lá está ele sentado com as mãos sobre os joelhos... a mãe debruçada sobre a mesa.[72]

Também se reflete sobre a distância épica que nasce do fato de o narrador saber mais que seus personagens:

O velho: Estou com quase oitenta e três anos e essa é a primeira vez que a visão da existência me aflige. Sei lá: tudo o que eles fazem me parece tão estranho e tão significativo... Eles não fazem mais do que esperar, à luz da lamparina, que a noite chegue: simplesmente isso; exatamente como teríamos feito em nossas casas; e, no entanto, é como se eu os visse de cima, de um outro mundo, só porque eu sei uma pequena verdade que eles ainda não sabem...[73]

Mesmo o vivo diálogo não passa, no fundo, de uma descrição alternada:

O forasteiro: Agora eles sorriem no silêncio do quarto...
O velho: Estão tranquilos... não a esperavam mais essa noite...
O forasteiro: Sorriem sem se mexer... Agora sim, o pai faz um sinal, coloca o dedo sobre os lábios...
O velho: Aponta o filho que dorme sobre o peito da mãe.
O forasteiro: Ela mal se atreve a piscar os olhos, temendo perturbar seu sono.[74]

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana tal como a concebia, o levou a introduzir o homem como objeto passivo e mudo numa forma que só o reconhece como sujeito ativo e falante. Isso provoca uma virada em direção à épica no interior da concepção dramática. Em *Les Aveugles* ainda são os próprios personagens que descrevem

72 M. Maeterlinck, *Intérieur*, op. cit., trad. alemã *Daheim* por G. Stockhausen. Berlim: F. Schneider, 1899, p. 66.
73 Id., ibid., p. 87 e ss.
74 Id. ibid., p. 76 e ss.

sua condição – e a cegueira é motivo suficiente para isso. Em *Intérieur*, a épica encoberta da matéria dá um passo à frente, fazendo com que a cena se configure como uma situação narrativa, na qual encontram-se contrapostos sujeito e objeto. Mas mesmo assim, esta permanece no plano temático e ainda precisa encontrar uma motivação no interior de uma forma dramática já destituída de sentido.

5. Hauptmann

O que foi exposto no primeiro estudo sobre Ibsen vale também, em parte, para a obra de juventude de Gerhardt Hauptmann. *A festa da paz* (1890), por exemplo, que descortina a história de uma família numa noite de Natal, é um típico "drama analítico". Entretanto, já na obra de estreia, *Antes do alvorecer* (1889), apresentava-se uma problemática nova em relação a Ibsen, anunciada em seu subtítulo: *drama social*. Evocou-se repetidas vezes, por isso, um segundo mestre de Hauptmann: o Tolstói do drama *O poder das trevas*. Contudo, por maior que seja essa influência, a análise do que é questionável no interior do "drama social" deve ter com Hauptmann um novo começo, pois o modelo russo prescinde inteiramente da abordagem sociológica e naturalista, e mostra a mesma tendência à lírica, ancorada na natureza russa, que também nos dramas de Tchekhov permite superar a crise formal.

O dramaturgo social tenta fazer a exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual. Cabe a ele indicar os fatores que, enraizados para além da situação e da ação singulares, não obstante as determinam. Expor isso dramaticamente implica, como trabalho prévio, transpor a condicionalidade alienada para a atualidade inter-humana; o que significa, em outras palavras, inverter e suspender o processo histórico no âmbito que justamente teria de espelhá-lo, o estético. O caráter questionável dessa tentativa fica patente quando se olha mais de perto o vir a ser formal aqui delineado. Transpor a condicionalidade alienada em atualidade inter-humana significa inventar uma ação em que aquelas condições se presentificam. Sendo, porém, tal ação algo secundário, que faz a mediação entre temática

social e forma dramática dada, ela se mostra problemática, tanto do ponto temático como do formal. Para começar, não pode ser dramática uma ação representativa: o que acontece no drama – como acontecimento absoluto – não remete a nada que o ultrapasse. Mesmo na tragédia filosófica de um Kleist ou de um Hebbel, a fábula não tem nenhuma função demonstrativa; ela não é "significativa" por apontar para algo que a ultrapassa – a conformação do mundo tal como ensina a metafísica do poeta –, e sim por trazer o olhar para seu centro, para as profundezas de sua própria metafísica. Algo que de modo algum limita sua capacidade enunciativa, pois é justamente por ser absoluto que o mundo do drama se torna capaz de se colocar como o próprio mundo. A relação entre significante e realidade significada repousa assim, a rigor, no princípio simbólico da coincidência entre microcosmo e macrocosmo, não no da *pars pro toto*. No entanto, é precisamente este último que rege o "drama social". Sob todos os aspectos, ele contraria a demanda de absoluto inerente à forma dramática: as *dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições; sua situação representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos. Seu destino é exemplo, meio de demonstração, e testemunha, desse modo, não só a objetividade que transcende a obra, mas também o sujeito que, acima dela, preside a demonstração: o eu poético. Esse atrelamento da obra de arte, de um lado, à empiria e, de outro, à subjetividade criadora, sua remissão explícita a algo que lhe é externo, não é porém o princípio formal do drama, e sim o da épica. O "drama social" é, por isso, de natureza épica – logo, uma contradição em si.

A transformação da condicionalidade alienada em atualidade inter-humana contradiz também, com efeito, as próprias intenções temáticas, pois estas afirmam, justamente, que as forças determinantes da vida humana se deslocaram da esfera do "entre outros" para a da objetividade alienada; que, no fundo, nem mesmo existe um presente, tamanha é sua semelhança com o que sempre foi e sempre será; e que uma ação capaz de marcar o presente, e com isso fundar um novo futuro, é impossível sob o encanto dessas forças paralisantes.

Hauptmann tentou resolver a problemática do drama social aqui descrita em *Antes do alvorecer* e *Os tecelões*. *Antes do alvorecer* empreende a descrição

daqueles lavradores da Silésia que, enriquecidos pelo carvão extraído de seus campos, decaem em meio ao ócio numa vida depravada e viciosa. Desse grupo humano, escolhe-se um caso típico: a família de Krause, um proprietário de terras. Seus dias esvaem-se na embriaguez, enquanto a mulher o trai com o noivo da filha mais nova de seu primeiro casamento. Marta, a filha mais velha, casada com o engenheiro Hoffmann e às vésperas do parto, é igualmente abatida pelo álcool. Homens assim não podem motivar nenhuma ação dramática. Os vícios de que são presa os privam do contato com outros, isolando-os e rebaixando-os a animais plangentes e sem fala, que vivem da inação. O único ser ativo entre eles é o genro de Krause, que num paciente *trabalho de toupeira* acomoda-se à ruína da família a fim de explorar os que a constituem e o que a cerca, furtando-se também, desse modo, ao presente aberto e carregado de decisão exigido pelo drama. E a vida da caçula Helene, o único ser puro nessa família, é feita de um sofrimento silencioso e incompreendido.

Portanto, a ação dramática que deve apresentar essa família precisa ter sua origem fora dela própria. E ainda, ser de modo a permitir que os homens permaneçam em sua objetividade coisal, sem que a natureza uniforme e intemporal de sua existência seja falsificada num devir pleno de tensão, condicionado por sua forma. Ela deve, além disso, possibilitar uma visão de conjunto dos "lavradores do carvão" silesianos.

Tudo isso é levado em conta com a incorporação de um forasteiro, Alfred Loth. Na qualidade de pesquisador social e amigo de juventude de Hoffmann, ele chega à região para estudar a situação dos mineiros. A família Krause ganha realidade dramática no mesmo passo progressivo em que se revela ao visitante. Ela aparece ao espectador ou leitor na perspectiva de Loth, como objeto de investigação do homem de ciência. É sob a máscara de Loth, portanto, que o eu épico faz sua aparição. A própria ação dramática não passa de travestimento temático ao princípio formal da épica: a visita de Loth à família Krause configura no plano temático o modo formalmente fundante com que o épico se aproxima de seu objeto.

Esse não é um caso isolado na dramaturgia da virada do século. A figura do forasteiro ou estrangeiro, que o possibilita, conta entre suas características mais destacadas. Porém, sem que se notassem as circunstâncias de sua apari-

ção, ela foi equiparada à figura do *raisonneur* do drama clássico – uma identidade que não existe. O forasteiro, é certo, também "raciocina", o *raisonneur* clássico, no entanto – que livraria essa figura da mácula da modernidade – era, em vez de forasteiro, parte da sociedade, que nele se alçava à máxima transparência. A aparição do forasteiro indica, ao contrário, que aqueles que ganharam realidade dramática por meio dele não seriam capazes de fazê-lo por conta própria. Sua mera presença já é, portanto, expressão da crise do drama, e o drama cujo surgimento ele torna possível não é mais um drama genuíno. Suas raízes se encontram na relação sujeito-objeto da épica, na qual se veem contrapostos o que é de fora e os outros. Não é o confronto entre os homens o que determina o curso da ação, mas o avanço do forasteiro – com o que também se vê suprimida a tensão dramática. Disso padece visivelmente *Antes do alvorecer*. É necessário que algo externo, como a enervante espera pelo parto da senhora Hoffmann, assuma o lugar da tensão genuína, ancorada na relação inter-humana. O quanto esse expediente tem de fortuito e extra-artístico, já o notou o público na estreia da peça, em meio à qual – como é sabido – um obstetra brandiu seu fórceps para o alto, dando com isso por certo mostra de que oferecia sua ajuda.

Um novo momento não dramático soma-se a este com a chegada do forasteiro. A ação dramática genuína não apresenta a existência do homem tal como ela se mostra numa ocasião determinada, já que com isso ela apontaria para fora de si mesma. Seu presente é pura atualidade, não presentificação de um ser condicional. A existência das *dramatis personae* tampouco se estende temporalmente para além das fronteiras do drama. O conceito de ocasião, no entanto, só faz sentido num contexto temporal. Na qualidade de meio artístico, ele pertence à epopeia e ao teatro épico como ainda os conhecia a Idade Média e mesmo o barroco. Nesse teatro, o que aparece como ocasião no plano temático corresponde, no plano formal, ao momento da apresentação teatral como parte da cena, que no drama é eliminado. Aqui, ao contrário, assume-se abertamente o espetáculo como jogo e a sua relação com atores e espectadores. Disso, porém, nada sabe a forma de *Antes do alvorecer*. Ainda que acolha como fábula dramática o princípio mesmo da épica, ela insiste no estilo dramático que só se cumpre, porém, de modo precário.

Também a conclusão da obra, sempre descrita como falha e incompreensível, parece se ligar a isso. Loth, que se apaixona por Helene e pretende salvá-la do lamaçal que a cerca, a abandona e foge da família ao saber de seu alcoolismo atávico. Helene, que tinha em Loth seu único salvador, opta pela morte. Não se pôde nunca entender esse "dogmatismo desalmado e pusilânime" de Loth, tanto mais porque o espectador, ainda que não refletisse sobre a função formal dessa figura como épico em cena, tendia a aproximá-la da figura de Hauptmann. Tal dogmatismo, no entanto, é prescrito por sua forma. O que ao final distorce a fisionomia de Loth não é consequência de seu caráter temático, mas sim de sua função formal. Assim como a exigência formal da comédia clássica é que o noivado dos amantes apazigúe o turbilhão de obstáculos antes que pela última vez desça a cortina, a forma de um drama viabilizado pela visita de um estrangeiro exige que, ao final da peça, este de novo deixe o palco.

Assim, repete-se em *Antes do alvorecer* na direção inversa, o que o suicídio de Hummel significava na *Sonata de espectros.* No período de crise, elementos da forma épica aparecem no drama travestidos como elementos temáticos. Uma consequência dessa dupla disposição de uma mesma figura ou situação é a possível colisão entre o que é exigido pelo conteúdo e o que provém da forma. Se na *Sonata de espectros* um acontecimento temático destrói o princípio formal oculto, aqui uma exigência formal faz com que a ação descambe para o incompreensível no fim da peça.

Dois anos mais tarde, em 1891, surge o outro "drama social" de Hauptmann: *Os tecelões*, que deve expor a miséria da população de tecelões da Serra da Coruja por volta da metade do século XIX. O embrião da composição, como escreve Hauptmann em sua dedicatória, foi o que o pai *contava sobre o avô, um pobre tecelão que, como os aqui retratados, passou seus anos de juventude atrás de um tear.* A frase é aqui citada porque ela também nos introduz na problemática formal da obra. Em sua origem, tem-se uma imagem que não pode ser apagada: os tecelões atrás de seus teares e a consciência de sua miséria. Isso parece exigir uma configuração imagética, como a que se vê por volta de 1897 – sem dúvida, sob inspiração de Hauptmann – no ciclo *A revolta dos tecelões*, de Käthe Kollwitz. Para a representação dramática, no entanto, a questão (presente em *Antes do alvorecer*) que aqui de novo se coloca é a da

possibilidade da ação. Nem a vida dos tecelões – feita de fome e trabalho – nem as condições político-econômicas são passíveis de se transformar em atualidade dramática. A única ação possível sob essas condições de vida é a que se volta *contra* elas: a revolta. Hauptmann decide pôr em cena a revolta dos tecelões de 1844. É assim, portanto – como motivação da revolta –, que a descrição épica dessas condições parece poder ser dramatizada. A própria ação, no entanto, nada tem de dramático. A revolta dos tecelões – salvo uma única cena no último ato – carece de conflito humano: ela não se desenvolve (como no *Wallenstein* de Schiller) tendo o diálogo como *medium*, mas sim para além de qualquer diálogo, como irrupção de desesperados, não podendo ser, desse modo, nada mais que um tema. Por conseguinte, a obra recai de novo na épica. Ela é composta de cenas em que diversas possibilidades do teatro épico são empregadas, o que significa a essa altura que a relação entre o narrador épico e seus objetos é tematicamente encaixada na cena dramática.

O primeiro ato transcorre em Peterswaldau. Os tecelões entregam o tecido pronto na firma do fabricante Dreissiger. A cena lembra uma *revue* medieval, com a diferença de que a apresentação dos tecelões e de sua miséria é aqui tematicamente motivada pela entrega do trabalho: com sua mercadoria, os tecelões apresentam a si próprios. O segundo ato leva ao cômodo estreito de uma família de tecelões em Kaschbach. Sua miséria é então descrita a um forasteiro, Moritz Jäger, que depois de um longo período de serviço militar retorna à terra natal, dela já distanciado. Mas é justamente na qualidade de forasteiro ainda não abatido pelas condições locais que este é capaz de atear o fogo da revolta. O terceiro ato transcorre novamente em Peterswaldau. Com o salão da taberna, escolhe-se também o lugar em que as novidades são sempre relatadas e discutidas. A situação dos tecelões é ali, primeiro, objeto de discussão dos trabalhadores, depois descrita por um segundo forasteiro, o viajante. Após um novo diálogo *sobre* os tecelões, o quarto ato – dessa vez na residência de Dreissiger – traz as primeiras cenas dramáticas da peça. O quinto ato, finalmente, leva à modesta sala de trabalho do velho Hilse em Langenbielau. Aqui os acontecimentos em Peterswaldau são de início narrados, só depois se seguindo – em paralelo à descrição do que ocorre nas ruas (nesse ínterim os revoltosos chegaram à cidade) – as cenas dramáticas finais: o embate entre o

velho Hilse, que de costas para o mundo se recusa a participar da revolta, e aqueles que o cercam. Voltaremos a esse ponto.

Essa variedade de situações épicas (*revue*, exposição para um forasteiro, relato, descrição), meticulosamente ancorada na escolha das cenas; a abordagem sempre nova que se estabelece ao fim de cada ato; a introdução de novas personagens a cada um deles; o acompanhamento da revolta em toda a sua extensão – que chega no último ato a se antecipar aos revoltosos –, tudo isso aponta, mais uma vez, para a estrutura épica que está na base da obra, expressão de que ação e obra não são idênticas, como no drama, mas que a revolta é, sobretudo, objeto da obra. Sua unidade não se enraíza na continuidade da ação, e sim na do eu épico invisível que apresenta as condições e os acontecimentos. Por isso, podem sempre entrar em cena novas personagens. No drama, seu número restrito tem a função de garantir o caráter absoluto e autônomo do tecido dramático. Aqui, a cada passo são introduzidas personagens novas, o que não deixa de exprimir o caráter fortuito de sua escolha, bem como o valor substitutivo de sua presença, que remete a um coletivo.

Por mais paradoxal que possa parecer, o eu épico é mesmo pressuposto pela linguagem "objetiva" do naturalismo, tal como configurada em *Os tecelões* [*Die Weber*] e, mais ainda, na versão original, *De Waber*. É precisamente onde a linguagem dramática renuncia ao poético para se aproximar da "realidade" que ela indica sua origem subjetiva: o autor. Nos diálogos naturalistas, que antecipam os registros dos futuros arquivos fonográficos, podem-se ainda ouvir as palavras do dramaturgo enamorado pela ciência: "Eu estudei essa gente: é assim que eles falam". O que se chama, em geral, de objetivo se reverte, no domínio estético, em subjetivo. Um diálogo dramático é "objetivo" quando se mantém dentro dos limites que determinam a forma absoluta do drama, quando não remete àquilo que a ultrapassa, seja a empiria seja o autor empírico. São "objetivos", portanto, os alexandrinos de Racine e Grypius, os versos brancos de Shakespeare e do classicismo alemão ou ainda a prosa do *Woyzeck*, de Büchner, na qual é venturosa a transfiguração da fala dialetal em linguagem poética.

Mas a épica renegada – a exemplo do que ocorria em *Antes do alvorecer* – também aqui se vinga no desfecho da obra. É em nome de sua crença que o velho Hilse condena a revolta:

> Por que eu ia ficá aqui sentado com o pé nesse pedal das morte mais de quarenta ano? Só assistindo calado como vive na soberba e na pândega aquele lá doutro lado – fazendo dinheiro com minha fome e minha agonia. Pra quê, me diga? *Porque eu tenho um'isperança!* [...] Foi pra nós prometido. Vai ter um julgamento, mas não sô eu o juiz: "Minha é a vingança", diz Deus, nosso Senhor.

E recusando-se a abandonar o tear ao lado da janela: *Aqui quem me pôis foi meu Pai do Céu* [...]. *Aqui nós vamo ficá, cumprindo nosso dever, mesmo que a neve, ela toda, comece a arder.*[75]

Soa uma salva de tiros e Hilse tomba, ao encontro da morte, como a única vítima mostrada por Hauptmann da revolta dos tecelões. Compreende-se que o público das apresentações operárias da época, assim como os críticos literários burgueses, tenha estranhado tal desfecho. Depois de a simpatia de Hauptmann pelos revoltosos ter, no início do último ato, claramente cedido lugar ao assentimento da convicção religiosa de Hilse, como interpretar agora essa segunda virada, que faz com que o drama revolucionário se converta em tragédia de martírio traçada com laivos de cinismo? Não, decerto, em termos metafísicos. Também aqui, a resposta parece estar na contradição entre o tema épico e a forma dramática que ainda não foi abandonada. A renúncia à encenação do restante da revolta e sua repressão deveria ter como contrapartida uma interrupção pouco acentuada da representação. Uma interrupção desse tipo é, porém, de natureza épica. O narrador épico pode interromper sua obra porque nunca a descolou inteiramente da empiria e de si próprio; ao ponto final da narrativa não se segue o nada, mas a "realidade" que deixou de ser narrada, cuja admissão e sugestão faz parte do princípio formal da épica. Por ser absoluto, o drama é, no entanto, sua própria realidade e necessita de um final que possa, pura e

75 Gerhardt Hauptmann, *Die Weber. Gesammelte Werke*, v. 1, edição popular. Berlim: Albert Langen, 1917, p. 375 [ed. bras. *Os tecelões*, trad. Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Brasiliense, 1968, pp. 108 e 120. É de se notar que a tradução brasileira, baseada na segunda versão da peça, desconsidera a "reprodução" naturalista da fala dos tecelões, que é, no entanto, sua matéria]. [N.T.]

simplesmente, valer como fim, sem dar margem a outros questionamentos. Em lugar de interromper a peça com um panorama da repressão à revolta, de permanecer na configuração do destino coletivo, confirmando assim formalmente a temática épica, Hauptmann quis cumprir as exigências da forma dramática, ainda que a matéria a colocasse em questão desde o início.

TRANSIÇÃO
TEORIA DA MUDANÇA DE ESTILO

É responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX enquanto forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3), a transformação temática que substitui essa tríade conceitual por seus conceitos opostos correspondentes. Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que se tematiza não é um acontecimento passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente. Do mesmo modo, o âmbito inter-humano é também desalojado pelo que se dá no *interior* do homem. A vida ativa no presente cede nos dramas de Tchekhov à vida sonhadora na lembrança e na utopia. O acontecimento se torna acidental e o diálogo, a forma de interlocução humana no drama, vira abrigo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o âmbito das relações humanas é ou suprimido ou passa a ser visto através da lente subjetiva de um Eu central. Essa interiorização faz com que o tempo "real" do-presente perca sua supremacia: passado e presente confluem um no outro, o presente que se exterioriza evocando o passado rememorado. No âmbito inter-humano, os acontecimentos se reduzem a uma série de encontros que não passam de marcos externos daquilo que propriamente acontece: a transformação interna. O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. Diante

da morte, à qual ele unicamente se dedica, as diferenças entre os homens também desaparecem e, com elas, o conflito entre eles. Põe-se em face da morte um grupo anônimo de homens cegos e atônitos. Por fim, a dramaturgia social de Hauptmann retrata a vida entre os homens pela determinidade que é exterior a eles: as condições político-econômicas. A uniformidade ditada por elas suprime a unicidade do momento presente; este é também o que passou e o que virá. A ação dá lugar àquilo que a condiciona, fazendo dos homens vítimas impotentes.

Desse modo, o drama de fins do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana.[1] O que vincula as diferentes obras desse período e remonta à transformação que altera sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina suas novas fundações. Nos "dramas analíticos" de Ibsen, o presente e o passado, aquele que desvela e aquilo que é desvelado, se contrapõem como sujeito e objeto. No "drama de estações" de Strindberg, o sujeito isolado torna-se seu próprio objeto; em *Uma peça onírica*, a humanidade é objetivada para a filha do deus Indra. O fatalismo de Maeterlinck condena os homens à objetividade passiva, e é com essa mesma objetividade que eles entram nos "dramas sociais" de Hauptmann. É bem verdade que a temática de Maeterlinck e Hauptmann se distingue da de Ibsen e Strindberg pelo fato de não implicar em sua origem uma oposição sujeito-objeto, mas somente o caráter objetivo das *dramatis personae*; para sua apresentação, no entanto, o sujeito – sob a forma de eu épico – é formalmente exigido.

Nessas relações sujeito-objeto o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído, com o que se destrói também o próprio caráter absoluto dessa forma. O presente (1) do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: *o drama não conhece o conceito de tempo* [...]; a *unidade de tempo significa o ser suspenso por sobre o*

1 No original, *die zwischenmenschliche Aktualität*, literalmente, "atualidade inter-humana". Mais do que uma qualidade do que é presente, "atualidade" indica aqui que a vinculação entre os homens se mostra (ou *ex-põe*) como algo efetivo, se faz presente *em ato* – daí a dialética a ela inerente, que suspende (em sentido hegeliano) a distinção sujeito-objeto. [N.T.]

curso temporal.[2] O âmbito inter-humano (3) é no drama absoluto porque não se encontra equiparado nem à interioridade dos homens nem ao que lhes é externo. Limitando-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do "entre" como seu espaço exclusivo. E o acontecimento (2) é no drama absoluto, porque se vê destacado tanto da condicionalidade anímica interna quanto da externa própria à objetividade, fundando a dinâmica da obra em sua supremacia.

Na medida em que entram na relação como sujeito ou como objeto, esses três fatores da forma dramática são relativizados: o presente de Ibsen, pelo passado que ele deve revelar como seu objeto; a dimensão inter-humana em Strindberg, pela perspectiva subjetiva na qual ela aparece. Os acontecimentos de Hauptmann, pelas condições objetivas que eles devem representar.

Condicionada pelo tema, a relação sujeito-objeto (enquanto relação *eo ipso*[3] algo formal) anseia por se fundamentar no princípio formal da obra. O princípio da forma dramática, contudo, é justamente a negação de uma separação de sujeito e objeto. *Esta objetividade, que provém do sujeito, assim como esse subjetivo, que alcança exposição em sua realização e validade objetiva* [...] *dá a forma e o conteúdo da poesia dramática enquanto ação* – lê-se na *Estética* de Hegel.[4]

A contradição interna do drama moderno consiste, por conseguinte, que um sobrepor-se dinâmico de sujeito e objeto na forma se contrapõe, no conteúdo, a uma dissociação estática. É certo que os dramas nos quais essa contradição desponta já devem tê-la resolvido provisoriamente para poder de fato surgir. Neles, ela é ao mesmo tempo resolvida e mantida na medida em que a contraposição temática de sujeito e objeto passa por uma fundamentação no interior da forma dramática – fundamentação que, por ser motivada, é ela mesma temática. Essa oposição sujeito-objeto, ao mesmo tempo de conteúdo e de

2 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*. Berlim: Paul Cassirer, 1920, p. 36 [ed. bras., *A teoria do romance*, trad. José M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000, p. 127].

3 Em latim no original, forma ablativa de *id ipsum*: "o isto" ou "a coisa ela mesma". [N.T.]

4 Georg W. F. Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, in *Sämtliche Werke* [Obras completas], v. 14. p. 324 [ed. bras., *Cursos de estética*, v. IV, trad. Marco A. Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp, 2004, p. 86].

forma, é o que expõem as situações épicas básicas (narrador épico-objeto) que aparecem tematicamente travestidas como cenas dramáticas. O problema de Ibsen é a exposição do tempo passado, vivido interiormente, numa forma poética que só conhece a interioridade em sua objetivação e o tempo em seu momento presente. Ele o soluciona inventando situações em que os homens põem em julgamento o próprio passado, impelindo-o, desse modo, à abertura do presente. Strindberg se coloca o mesmo problema na *Sonata de espectros*. Ele é resolvido pela introdução de uma figura que tem conhecimento de todos os personagens e pode, assim, se tornar seu narrador épico no interior da fábula dramática. Os homens de Maeterlinck são vítimas atônitas da morte. A cena dramática da peça *Intérieur* mostra-os como personagens mudos no interior de uma casa. O diálogo que os tem por objeto é garantido por duas figuras que os observam do jardim. Hauptmann faz os homens a serem representados em *Antes do alvorecer* receberem a visita de um forasteiro. Em *Os tecelões*, os diferentes atos expõem situações narrativas ou de *revue*. Tchekhov, finalmente, soluciona o problema de como expor a impossibilidade do diálogo na forma dramática dialógica ao introduzir uma personagem mouca que dá vazão a uma conversa de surdos.

Essa cisão no princípio formal das obras, bem como a dupla ocupação (de conteúdo e forma) de uma mesma personagem ou situação – que, reiteradas vezes, acaba por lhes ser danosa –, desaparece na dramaturgia dos decênios seguintes. As novas formas que a caracterizam nascem, porém, dos achados temático-formais do período de transição: o julgamento do passado em Ibsen, o épico em cena de Strindberg e a introdução por Hauptmann de um pesquisador social.

O processo, a ser exposto em pormenor mais à frente, permite discernir uma teoria da mudança estilística que se distingue das interpretações correntes sobre a sucessão de dois estilos. Com efeito, ela insere entre os dois períodos um terceiro, em si contraditório, e com isso coloca essas fases de desenvolvimento no ritmo ternário da dialética entre forma e conteúdo. O período de transição não se determina aí simplesmente pelo fato de forma e conteúdo se afastarem e, de sua originária correspondência (aqui o capítulo "O drama"), entrarem em contradição ("A crise do drama"), já que a supe-

ração dessa contradição na próxima etapa de desenvolvimento é preparada nos elementos formais que a antiga forma (agora problemática) abrigava veladamente como tema. E a mudança para um estilo em si não contraditório se completa quando os conteúdos que atuam formalmente se precipitam por completo em forma e, desse modo, implodem a forma antiga.

Esse processo, de que é prova a dramaturgia coerente do século XX, também pode, não obstante, ser lido em exemplos de outros campos artísticos. O romance psicológico do século XIX desenvolve no interior do estilo épico tradicional, baseado na contraposição entre narrador épico e objeto, o *monologue intérieur*. Tendo, porém, como morada a interioridade dos personagens representados, este não mais pressupõe a distância épica. Enquanto o estilo épico não é abandonado, o *monologue intérieur* precisa ser mediado pelo narrador épico (cabe lembrar aqui a frase quase estereotípica de Stendhal: *se dit-il*, certamente a expressão mais frequente em *O vermelho e o negro* – embora também não se deva perder de vista o fato de que a análise psicológica de Stendhal, na qual a psique tem dimensão objetiva, volta a legitimar a distância épica). Dependendo da mediação do épico, o *monologue intérieur* continua temático. A progressiva psicologização do romance no século XX faz com que o *monologue intérieur* se torne cada vez mais essencial; a mudança de estilo (feita abstração de Dujardin[5]) se dá na obra de James Joyce: o solilóquio interno se converte aqui no próprio princípio formal, e implode o estilo épico tradicional. O *Ulysses* já não tem mais um narrador épico. Assim como o estilo do *stream of consciousness* se prepara no interior do gênero épico tradicional, a pintura de Cézanne – para dar um exemplo extraliterário –, que no fim das contas ainda se mantém presa ao princípio da observação direta da natureza, já contém a origem do aperspectivismo e do sintetismo dos estilos posteriores (como o dos cubistas). E a música de Wagner no romantismo tardio, que no interior da tonalidade fundada na tríade tende a um cromatismo radical, ou seja, à equiparação dos doze tons, prepara desse modo a atonalidade de Schönberg.

5 Poeta e escritor francês, Édouard Dujardin (1861-1949) é autor de *Les Lauriers sont coupés* [ed. bras., *A canção dos loureiros*, trad. Élide Valarini. São Paulo: Globo, 1989], obra precursora no emprego desse recurso. [N. E.]

O novo princípio estilístico é, assim, em cada um desses casos, encontrado antes da ruptura – como um elemento antitético – no interior do princípio antigo.

Os três exemplos – Stendhal, Cézanne e Wagner – mostram ao mesmo tempo que essa situação transitiva permite também a mais alta perfeição. O caráter único dessa reconciliação de princípios antagônicos ainda lograda por esses autores e a dinâmica imanente a uma contradição que não quer ser reconciliada, mas resolvida, não devem, entretanto, ser perdidos de vista, e explicam por que para os artistas posteriores suas obras não puderam se converter senão num modelo ao qual se aspira na medida em que ele é deixado para trás.

Assim como a crise do drama levou à passagem do estilo dramático puro para o estilo contraditório, partindo dos deslocamentos temáticos, deve-se compreender a mudança seguinte numa temática que em grande parte se mantém a mesma como o processo no qual o que era temático se precipita em forma, implodindo a forma antiga. Surgem desse modo aqueles "experimentos formais" que, tendo sido sempre interpretados por si mesmos, foram facilmente tomados como simples joguete, provocação *pour épater le bourgeois*[6] ou sinal de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna de pronto se evidencia tão logo eles são inseridos no quadro da mudança estilística.

Dado que assim também se pode lançar luz sobre o processo de elaboração formal, cabe explicitar com um exemplo a oposição temático-formal. Num drama em que uma canção é entoada, o canto é temático, e formal, ao contrário, na ópera. Por isso, permite-se às *dramatis personae* aplaudir a cantora, ao passo que as figuras da ópera não podem ter consciência de que cantam. (Nas comédias de Tieck e outros autores, o fenômeno de que as *dramatis personae* também refletem sobre aspectos formais – sobre seus papéis, por exemplo – é denominado "ironia romântica".)[7] Antes de serem consideradas essas novas formas, nas quais a contradição entre temática épica e forma

6 No original, *Bürgerschreck*: tanto o choque como aquilo que choca o burguês. [N.T.]

7 Cf., do autor, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Ludwig Tieck* [Friedrich Schlegel e a ironia romântica. Com um apêndice sobre Ludwig Tieck], in *Schriften* [Escritos], v. II. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 29.

dramática é resolvida pelo vir a ser formal da épica interna, deve-se apontar algumas tendências que, em lugar de *resolver* tal antinomia na direção do processo histórico, isto é, de deixar a forma emergir do novo conteúdo, atêm-se à forma dramática e buscam *salvá-la* de diferentes modos. Cabe indicar igualmente, no entanto, que essas tentativas de salvação, a despeito de sua intenção formalmente conservadora, não são desprovidas de novos momentos expressivos.

Para além dessa crise e de suas tentativas de resolução épica, ainda que só compreensível inteiramente a partir desse pano de fundo, surge por volta da virada do século o drama lírico e, à frente de todos eles, a obra de juventude de Hofmannsthal. É fácil perceber como ele se liga, indiretamente, à crise do drama. A tensão entre forma e conteúdo, que caracteriza o drama moderno, pode ser atribuída à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua efetiva dissociação no conteúdo. A "dramaturgia épica" surge à medida que se precipita em forma a relação sujeito-objeto do conteúdo. O drama lírico escapa a tal contradição porque a lírica não se enraíza nem num sobrepor-se em ato de sujeito e objeto nem em sua dissociação estática, mas na identidade essencial e originária entre ambos. Sua categoria central é o estado de espírito.[8] Este não pertence, porém, à interioridade isolada; como escreve Emil Staiger, *originalmente, o estado de espírito não é nada que exista propriamente "dentro" de nós. Estamos nele, sobretudo, "fora": não contrapostos às coisas, mas nelas, assim como elas estão dentro de nós.*[9] E a mesma identidade caracteriza na lírica os pares "eu e tu", "agora e outrora". Mas, do ponto de vista formal e para a problemática de Ibsen, Strindberg e Tchekhov,

8 No original, *Stimmung*, termo-chave do romantismo alemão (e para as formulações de Emil Staiger referidas na sequência), formado a partir do radical *Stimme* (voz) e traduzido também por "humor", "disposição" ou "afinação". Como já se notou, são centrais para esse termo tanto a referência musical (daí, "tom" e "afinação") quanto as ideias de acordo e harmonia (*Einstimmung*). Outra possibilidade de tradução do termo, adotada por Rubens Rodrigues Torres Filho para a tradução de Novalis, é "tonalidade afetiva". Cf. a propósito, Novalis, *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988, nota 40, p. 209. [N.T.]

9 E. Staiger, *Grundbegriffen der Poetik*, op. cit., p. 66 [ed. bras., *Conceitos fundamentais da poética*, op. cit., p. 59].

isso significa que o drama lírico não diferencia monólogo e diálogo – motivo pelo qual o tema da solidão não o põe em xeque. A linguagem dramática está estreitamente ligada à ação, a qual se dá num presente contínuo; por isso, a análise do passado se encontra em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam: o que passou é também o presente, e a linguagem não é algo ao mesmo tempo temático que precisa ser legitimado e pode ser interrompido pelo silêncio. A lírica é, em si, linguagem – e é por isso que linguagem e ação não necessariamente coincidem no drama lírico. É isso que Rudolf Kassner tem em mente ao escrever sobre a lírica de juventude de Hoffmansthal: *Pode-se por assim dizer passar o dedo entre palavra e ação, desprendendo uma da outra.*[10] Independente da ação, a linguagem lírica é capaz de cobrir os abismos entre os acontecimentos, por meio dos quais de resto se escuta a voz da crise do drama.

10 Rudolf Kassner, "Erinnerungen an Hofmannsthal", in *Das physiognomische Weltbild* [Lembranças de Hofmannsthal, in *Imagem fisionômica do mundo*]. Munique: 1930, p. 257.

III. Tentativas de salvação

6. Naturalismo

São de Gerhardt Hauptmann os últimos dramas alemães que ainda são dramas, basta pensar em *Carroceiro Henschel* (1898), *Rose Bernd* (1903) e *Os ratos* (1911). O que possibilita, porém, esse êxito tardio é o naturalismo, cuja tendência conservadora no campo da dramaturgia já foi brevemente evocada a propósito de Strindberg.[1]

O drama naturalista escolhia seus heróis nas camadas inferiores da sociedade. Aqui ele encontrava homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam engajar todo seu ser em favor de uma ação a qual a paixão os impelisse; que nada de fundamental podia uns dos outros separar: nem o personalismo, nem a reflexão. Homens que tinham como sustentar um drama limitado, por essência, ao acontecimento inter-humano no presente. À diferença social entre as camadas superiores e inferiores da sociedade correspondia, assim, a diferença dramatúrgica: a capacidade ou incapacidade para o drama. O lema naturalista, que proclamava de boa-fé que o drama não era um bem exclusivo da burguesia, encobria a percepção amarga de que a burguesia há

1 Cf. pp. 47-48. (Cf. texto traduzido, no original, p. 39.)

muito não mais o possuía. Era da salvação do drama que se tratava. Uma vez que então se tinha consciência da crise do drama burguês [cf. o Hauptmann de *Festa da paz* (1890), *Homens solitários* (1891), *Michael Kramer* (1900) etc.], fugia-se à própria época. Não, porém, rumo ao passado, mas a um presente desconhecido. Na medida em que se desciam os degraus da escala social, descobria-se o arcaico no presente: voltava-se o ponteiro no mostrador do espírito objetivo e o próprio autor naturalista se tornava assim um "moderno". A passagem do drama da aristocracia à burguesia no século XVIII correspondia ao processo histórico; a inclusão naturalista do proletariado no drama por volta de 1900 pretendia, pelo contrário, justamente evitá-lo.

É essa a dialética histórica do drama naturalista. Ele também tem, contudo, uma dramatúrgica. A distância social, que primeiro possibilita o drama naturalista, se revela fatal como distância dramatúrgica. O fato de se ter podido deslocar a categoria da compaixão para o centro da poética de Hauptmann não depõe contra mas a favor da afirmação de que ele se põe frente a suas criaturas (não por trás ou dentro delas) como seu observador. Pois a compaixão pressupõe a distância que ela vem suprimir. O verdadeiro dramaturgo – e, com ele, o espectador – não toma qualquer distância das *dramatis personae*: ou com elas se confunde ou nem chega a se inserir na obra. Essa identidade entre poeta, espectador e *dramatis personae* se torna possível porque os sujeitos do drama são sempre projeções do sujeito histórico: eles coincidem com o grau de consciência. Nesse sentido, todo verdadeiro drama é espelho de sua época, em suas figuras se reflete aquela camada social que forma como que a vanguarda do espírito objetivo. É por essa razão que não existe um verdadeiro drama histórico. O drama mitológico-histórico do classicismo francês era o drama da nobreza e do rei. A aproximação entre Olimpo e corte, levada a cabo no *Amphitryon* [*Anfitrião*] de Molière, não é uma curiosidade picante, mas expressão da relação histórico-intelectual que a época tem igualmente com a *tragédie classique*. E a máxima fidelidade histórica de Büchner na reprodução dos discursos parlamentares não o impede, por exemplo, de fazer seu Danton perecer daquele tédio que só desponta como espírito de época com a queda de Napoleão, e que se torna sua mais própria vivência depois que ele se dá conta do caráter extemporâneo de seu programa revolucionário.

(Da relação entre tédio e situação pós-napoleônica dá notícia, sobretudo, a obra de Stendhal.) Mas no drama naturalista, que evita a evasão na história graças aos anacronismos existentes no presente, não se reflete nem a burguesia da virada do século, nem tampouco a classe que a ele dá suas personagens – ao contrário, uma classe observa a outra: de um lado, o poeta burguês e a burguesia como público, de outro, o campesinato e o proletariado. Essa distância mostra no plano dramatúrgico suas consequências negativas.

Que a linguagem naturalista pressupõe o eu épico, se viu na análise de *Os tecelões*. A isso se relaciona de forma estreita o problema do *milieu*. A reconstituição do *milieu* não é uma simples decorrência do programa naturalista. Ela não indica simplesmente a intenção do poeta, mas também sua posição. O pano de fundo por atrás dos homens que agem, a atmosfera na qual eles se movimentam, só é visível para o poeta que se encontra diante deles ou lhes visita como estrangeiro: o narrador épico. Essa relativização do drama em função do narrador, pressuposta pelo primeiro como drama naturalista, reflete-se no plano interno como relativização dos personagens em função do *milieu*, que aparece estranhado em relação a eles. A tão difamada natureza "abstrata" da *tragédie classique* e a limitação de sua linguagem a um vocabulário seleto condizem inteiramente com o princípio formal dramático. A abstração faz com que aquilo que acontece entre os homens no presente se destaque com máxima pureza; o léxico restrito se torna, de certo modo, propriedade particular do drama, não remetendo a nada além dele próprio, como o faz o drama naturalista em relação à realidade empírica.

Por fim, algo similar pode ser indicado em relação à ação. A ação do drama naturalista pertence, em geral, ao gênero *fait divers*. O *fait divers* é um acontecimento estranhado em relação a seu solo de origem, em si mesmo interessante o bastante para merecer ser relatado. Por isso, pouco importa com quem ele ocorre: sua natureza é anônima. As indicações de jornal como: "Pauline Piperkarcka, doméstica, 20 anos, domiciliada em Berlim-Norte", servem apenas para atestar a autenticidade do *fait divers*. Um retroagir da ação para a interioridade dos sujeitos, a objetivação dessa interioridade na ação – tal como Hegel exige da arte dramática –, se encontra aqui obstruído pela natureza mesma do *fait divers*. É por isso que o *fait divers* nunca pode ser

plenamente assimilado pelo drama naturalista. Ele forma dentro dele uma ação como que coagulada que não se deixa integrar perfeitamente aos caracteres e a seu meio. A dissociação no drama naturalista entre *milieu*, caráter e ação, o estranhamento recíproco com que eles entram em cena, elimina a possibilidade de uma unificação sem fissura de seus elementos, formando um movimento conjunto e absoluto como o requerido pelo drama. O sinal de decomposição que apresentam quase todos os dramas naturalistas de Hauptmann – com mais força talvez, *O galo vermelho* (1901) – tem raízes nessa problemática que – de novo – só poderia ser resolvida no terreno da épica: na coesão do desagregado por obra do eu épico.

Assim, por meio da mesma distância em relação à burguesia que lhe franqueia a salvação do drama, a dramaturgia do naturalismo – na qual a forma dramática procura sobreviver à crise determinada pela história – já se encontra, desde sempre, ante o perigo de reverter ela própria em épica.

7. A peça de conversação

Uma segunda tentativa de salvação parte do diálogo. Mostrou-se anteriormente onde mora o perigo que o ameaça: quando o referencial inter-humano desaparece, o diálogo se esgarça em monólogos; quando predomina o passado, ele se converte em sede monológica da recordação.

A ideia de salvar o drama salvando o diálogo remete à opinião muito difundida, sobretudo nos círculos teatrais, de que o dramaturgo se distinguiria pela capacidade de escrever um bom diálogo. Garante-se o "bom diálogo" separando-o da subjetividade, cujas formas históricas o ameaçam. Se no drama genuíno o diálogo é o espaço comum no qual se objetiva a interioridade das *dramatis personae*, aqui ele é estranhado dos sujeitos e aparece como algo independente. O diálogo vira conversa.

A peça de conversação domina a dramaturgia europeia, notadamente a francesa e inglesa, a partir da segunda metade do século XIX. Como *well-made-play* ou *pièce bien faite* ela atesta suas qualidades dramatúrgicas, assim ocultando o que no fundo é: a paródia involuntária do drama clássico.

O que ela tem de negativo: o fato de que, sendo separada do sujeito, carece da possibilidade de enunciação subjetiva, se reverte em positivo na medida em que o espaço dialógico esvaziado é ocupado por temas da ordem do dia. As peças de conversação giram em torno de questões como direito de voto feminino, amor livre, direito ao divórcio, *mésalliance,* industrialização e socialismo. Desse modo, aquilo que em verdade se contrapõe ao processo histórico ganha ar de modernidade. Ao mesmo tempo moderna e exemplarmente dramática, a peça de conversação define, no início do século, a norma da dramaturgia; quem buscava formas novas para novos enunciados foi com ela criticamente confrontado e dela teve a custo de se distinguir. A Alemanha foi o único país em que as tentativas de resolução épica da crise não viram seu caminho barrado pelas barricadas das peças de conversação – convertidas agora em norma acadêmica –, dado que não existia nem uma sociedade, nem um estilo de conversa alemão.

Claro que não se deve aqui perder de vista que a dramaticidade exemplar das peças de conversação é mais aparente que real. O diálogo absolutizado em conversa vinga-se não só qualitativa, mas também dramaturgicamente. Quando a conversa paira entre os homens, em lugar de vinculá-los, ela se torna facultativa. O diálogo dramático é irrevogável e pleno de consequências em cada uma de suas réplicas. Como sequência causal, ele constitui uma temporalidade própria e transcende o decurso temporal – daí o caráter absoluto do drama. Com a conversa, é diferente. Ela não tem uma origem subjetiva nem uma meta objetiva: não implica continuidade, não redunda em qualquer ação. Por isso, ela não possui tampouco temporalidade própria, mas toma parte no curso "real" do tempo. Como não tem origem subjetiva, a conversa não pode definir ninguém. Assim como seu tema é citação de uma problemática atual, ela cita em suas *dramatis personae* tipos da sociedade real. A tipologia da *commedia dell'arte* opera no interior de sua dramaturgia, referindo-se a uma realidade estética e por isso não aponta para além das fronteiras do drama. A tipologia das peças de conversação, pelo contrário, remonta a uma tipificação social e, por conseguinte, vai contra a demanda de absoluto da forma dramática. Como não estabelece vínculos, a conversa não pode se reverter em ação. Vem de fora a ação que a peça de conversação precisa para

poder se mostrar como *well-made-play*. Na forma de acontecimentos inesperados, ela compete ao drama por acaso – sem motivação interna –, destruindo-se, também assim, seu caráter absoluto.

A natureza cenográfica da sua dramaturgia – que vem se somar a sua nulidade temática – justifica já inteiramente a classificação da peça de conversação no rol daquelas tentativas de salvação que não se arriscam a olhar de frente a crise do drama. Nessa crítica radical da peça de conversação não se deve, porém, perder de vista suas possibilidades positivas. Elas vêm à tona, quando a conversa olha-se no espelho, passando do puramente formal para o plano temático.

Sobre o terreno duplo da peça de conversação e da comédia de caráter se ergue a peça provavelmente mais perfeita da literatura alemã moderna: *O difícil* (1918), de Hofmannsthal. Ela escapa ao vazio e aos temas de empréstimo não só porque a sociedade aristocrática vienense que ela retrata vive essencialmente da conversação, mas também porque por meio de seu protagonista, conde Bühl – o único moderno na galeria de personagens da grande comédia –, a conversa experimenta um aprofundamento e uma transformação. Para ele, ela se converte em tema e sua problematização faz ver o caráter questionável da interlocução e mesmo da própria linguagem.[2]

De outro modo se adensa o francês coloquial em *Esperando Godot* de Samuel Beckett. A limitação do drama à conversa, em geral puramente formal, aqui se torna temática: para confirmar a própria existência, não resta aos homens que esperam Godot – esse Deus não só *absconditus,* mas também *dubitabilis* – nada além da conversa vazia. Ansiando sempre pelo abismo do silêncio e desse repetidas vezes a custo reconquistada, a conversa minada consegue porém revelar, no espaço metafísico vazio que a tudo confere significado, a *misère de l'homme sans Dieu.* A essa altura, a forma dramática não encerra mais, decerto, qualquer contradição crítica e a conversa deixa de ser um meio para sua superação. Tudo se encontra em ruínas: o diálogo, o todo formal, a existência humana. Só a negatividade ainda se presta a enunciar

2 Cf. Emil Staiger, *Der Schwierige.* In: *Meisterwerke deutscher Sprache* [*Obras primas da língua alemã*]. Zurique: Atlantis, 1943 (nova edição, Munique: Deutsche Taschenbuch, 1973).

algo: o automatismo sem sentido do discurso e a irrealização da forma dramática. Nisso se expressa a negatividade de uma existência em espera, carente de transcendência, mas incapaz de alcançá-la.

8. A peça em um ato

Que depois de 1880 dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind – e, mais tarde, autores como O'Neill, W. B. Yeats, entre outros – tenham se voltado para peça em um ato, não é só indício de que a forma tradicional do drama se tornara para eles problemática, mas é já, amiúde, a tentativa de livrar da crise o estilo "dramático" compreendido como estilo da tensão dirigida ao futuro.

O momento da tensão, do "antecipar-se a si" (E. Staiger), no drama ancora-se no acontecimento inter-humano. Ele é, em última instância, o *quantum* de futuro que habita a dialética entre homem e homem *qua* dialética. No drama, a relação inter-humana é sempre unidade de opostos que aspiram por sua superação. A consciência de que essa superação é necessária, o pensamento e atuação das *dramatis personae* que a antecipam, tendo como horizonte seu cumprimento ou frustração, dão origem à tensão dramática, que deve ser diferenciada, por exemplo, daquela que é produzida ante ao prenúncio de uma catástrofe. O fato de que o momento de tensão esteja ancorado na dialética da relação inter-humana explica por que a crise do drama significa também, necessariamente, a crise do estilo "dramático" no teatro moderno. Passando à esfera temática em Ibsen, Tchekhov e Strindberg, a crescente solidão e isolamento decerto agudiza os antagonismos humanos, mas anula, ao mesmo tempo, a urgência em superá-los. A impotência do homem, ao contrário – retratada no plano social por Hauptmann e Zola e, no plano metafísico, por Maeterlinck –, não permite mais aflorar qualquer antagonismo, conduzindo à unidade sem confronto da comunidade de destino. Acresce-se a isso que, em geral, o isolamento dos homens traz consigo *a abstração e intelectualização de seus conflitos*, de modo que as oposições acirradas entre os homens isolados, por força da objetividade

produzida pela intelectualização, já se encontram num determinado sentido sempre superadas.[3]

O desvanecer da tensão como consequência desses processos pode ser atestado nos dramas de Tchekhov e Hauptmann. É só na obra dramática de Strindberg, contudo, que se demonstra com plena clareza como a peça em um ato é chamada a conquistar para o teatro um momento de tensão fora do referencial inter-humano. Foi já indicado o lugar das *Onze peças em um ato* (1888-1892), entre *O pai* (1887) e os dramas de estação *Rumo a Damasco* I a III (1897-1904).[4] Em *O pai,* fica evidente que à dramaturgia subjetiva não mais corresponde a forma tradicional de desenvolvimento da ação. Tudo é visto pela ótica do capitão, sendo a luta da esposa contra ele arquitetada, ao fim e ao cabo, por ele próprio. O jogo de oposições que tem lugar no íntimo dessa personagem não pode mais expressar-se em nenhuma "intriga". Por isso mesmo, no ensaio "A peça em um ato" (redigido dois anos após *O pai,* em 1889), Strindberg chega a abrir mão da intriga, abdicando, com ela, à "peça que ocupa a noite inteira": *Uma cena, "un quart d'heure" – esse parece ser o modelo ideal de peça para o homem de hoje...*[5] Isso pressupõe que a peça em um ato se diferencia do drama "que ocupa a noite inteira" não só quantitativa, mas também qualitativamente: no modo em que transcorre a ação e – em estreita ligação com isso – no tipo de tensão.

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação –, mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situa-

3 Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno], Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, v. 38, Tübingen: Mohr, 1914, p. 681.

4 Cf. p. 54 e ss. (Cf. texto traduzido, no original p. 42 e ss.)

5 August Strindberg, *Der Einakter* [*A peça em um ato*], in *Elf Einakter* [*Onze peças em um ato*]. Munique: Emil Schering, 1918, p. 340.

ção. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado inteiramente pela situação. Por essa razão, a peça em um ato, sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável. A catástrofe já é um dado do futuro: não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino, cuja objetividade o primeiro poderia contrapor sua liberdade subjetiva (no sentido de Schelling)[6]. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre. O período em que ela prosperou foi a época do determinismo e, para além das diferenças estilísticas e temáticas, este une os dramaturgos que a adotaram: do simbolista Maeterlinck ao naturalista Strindberg.

Das peças em um ato de Maeterlinck – os *drames statiques* – já se falou anteriormente. Resta acrescentar o traço "dramático" a elas conferido pela situação de catástrofe. Nada seria mais falso que inferir da condição estática desses dramas (que Maeterlinck acentuava de forma programática), e de sua estrutura épica oculta, a ausência daquela tensão que permite reconhecer um drama como tal. A impotência dos homens exclui por certo o agir e a luta, e com isso também a tensão do âmbito inter-humano, mas não exclui a tensão da situação em que os homens estão inseridos, tensão a qual, como suas vítimas, eles se encontram submetidos. O tempo tenso, em que nada mais pode acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte. Em *Les aveugles* e *Intérieur*, ele não é mais sequer marcado pela aproximação da morte, já que mesmo esta ficou para trás, não sendo o lapso temporal da

6 Friedrich W. J. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* [Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo], carta X, in *Philosophische Schriften*, v. 1. Landshut: Phillip Krüll, 1809. [*Escritos filosóficos*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1989, pp. 208-11]. Cf. do autor, *Versuch über das Tragische*, in *Schriften* [Escritos], v. 1, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 157 e ss. [ed. bras., *Ensaio sobre o trágico*, op. cit., p. 29 e ss.].

peça senão o de sua apreensão. E como sempre ocorre quando o tempo não é preenchido pela ação, ele aqui aparece espacializado: como uma trajetória de conhecimento em *Les aveugles,* como a trajetória de uma mensagem em *Intérieur*. Isso se torna cenicamente tangível como distância evanescente entre os cegos e seu guia morto – que desde o início jaz em meio a eles –, e como linha demarcatória entre a casa aparentemente protegida, na qual a família despreocupada aguarda o cair da noite, e o jardim onde dois homens cientes do suicídio da filha hesitam em suspender a fronteira entre os dois campos, participando sua morte à família. E cada vez que a trajetória do conhecimento ou da mensagem se cumpre, que afinal se sabe da catástrofe – quando o "*pro--blema*" (E. Staiger)[7] que funda a tensão é recuperado – a cortina se fecha.

Em sua concepção básica não deixa de se assemelhar aos *drames statiques* a peça em um ato *Antes da morte* (1892), que na obra de Strindberg prolonga tematicamente a linha aberta por *O pai.* Ela pode ser interpretada como sua transposição na forma de peça em um ato, forma que, nesse período de sua produção, Strindberg acreditava *ser talvez a fórmula do drama vindouro.*[8] Não obstante, as diferenças permitem que se reconheça o que separa, essencialmente, a peça em um ato da "peça que ocupa a noite inteira" – a razão, afinal, de a primeira poder assumir o lugar do drama que se tornou problemático. O senhor Durand, *diretor de uma pensão e antes funcionário das ferrovias es-*

7 No original, *Vorwurf*. Em seus *Conceitos fundamentais da poética,* Emil Staiger define como as duas principais expressões do estilo dramático ("o estilo da tensão"), o "*pathos*" e o "problema". Ao caracterizar o segundo termo, Staiger remete à proximidade etimológica entre o termo alemão "Vorwurf" e o grego *πρόβλημα*: "Devemos chamar [essas criações poéticas] de 'problemáticas', na medida em que entendemos o termo 'problema' em sua significação própria, segundo a qual ele significa o 'Vorwurf' [o 'lance prévio' ou o 'lance que se antecipa' e, nesse sentido, se 'pro-põe'], o 'Vorgeworfene' ['o que foi lançado' prévia ou antecipadamente] que o 'Werfende' ['aquele que lança'] é chamado a recuperar no movimento poético". No termo grego, a mesma relação se coloca: *pró* (diante de, para frente de) + *blêma, atos* (golpe, tiro ou lançamento). É por essa dimensão problematizadora ou propositiva que o termo é também traduzido por "tema", "objeto" ou "sujeito" de uma obra ou composição. Cf. a propósito, *Grundbegriffen der Poetik*. Zurique: Atlantis, 1946, p. 125 [*Conceitos fundamentais da poética*, trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, pp. 131-32]. [N.T.]

8 A. Strindberg, *Der Einakter,* op. cit., p. 341.

tatais, é, a exemplo do capitão em *O pai*, o "homem no interior do inferno feminino". Mas, sendo viúvo, ele já não tem nenhum antagonista, o que indica a renúncia de Strindberg à intriga e, ao mesmo tempo, o quanto a peça em um ato, que não mais se apoia em acontecimentos, se aproxima da "técnica analítica". O "inferno feminino" de Durand é formado por suas filhas, educadas contra ele pela mãe. Sua ruína não ameaça, contudo, irromper pelo lado das filhas, mas pelo lado de fora: a pensão que ele dirige se encontra à beira da falência. Isso ilustra a substituição do âmbito inter-humano pelo dado objetivo; a mudança na fundamentação da tensão dramática que já não é mais criada pelo confronto entre homens, mas pela situação. Strindberg não retrata, porém, seu herói em completa impotência. Durand escapa à bancarrota ao incendiar a própria casa e tomar veneno a fim de garantir o bem-estar das filhas com o valor pago pelo seguro. A "ação" da peça em um ato não é, porém, uma sequência de acontecimentos que deságua na decisão do suicídio, nem a evolução psicológica que precede tal decisão: ela é, antes, a exposição de uma vida familiar minada pelo ódio e pela discórdia, a análise ibseniana de um casamento infeliz que, no espaço tenso da catástrofe iminente, adquire eficácia "dramática" mesmo sem que uma nova ação se some aos acontecimentos.

Em outras peças em um ato de Strindberg, como *Pária, Brincando com fogo* e *Credores* – que poderiam todas ser descritas como "dramas analíticos" sem ação secundária no presente – falta igualmente o momento de tensão da catástrofe ameaçadora. A precipitação dramática surge aqui – é bom que se diga – da impaciência do leitor ou espectador que, não suportando mais a atmosfera infernal descortinada à sua frente, avança em pensamento em direção ao final, desde as primeiras réplicas, esperando deste a salvação – senão para as figuras do drama, ao menos para si próprio.

É preciso lembrar de novo, entretanto, que a forma da peça em um ato é adotada na produção de Strindberg num momento de crise. O reconhecimento de que a dramaturgia subjetiva deve renunciar também ao estilo da tensão, na medida em que renuncia à representação direta daquilo que acontece entre os homens, leva Strindberg, após um intervalo de cinco anos, à épica da técnica de estações.

9. Estreitamento e existencialismo

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode, não por último, ser atribuída às forças que, afastando os homens do referencial inter-humano, os impelem ao isolamento. O estilo dramático que esse isolamento questiona consegue, porém, sobreviver à crise quando os homens isolados – aos quais corresponderia, no plano formal, o silêncio ou o monólogo – são compelidos por fatores externos a retomar o dialogismo referencial. É o que ocorre na situação de estreitamento[9], que está na base da maioria dos dramas modernos que escapam à conversão épica.

Sua origem histórica deve certamente ser buscada na tragédia burguesa. Como seu *elemento interno, próprio exclusivamente a ela,* Hebbel designou em seu prefácio a *Maria Magdalene* (1884) *o ríspido fechamento com que se defrontam, no mais limitado dos círculos, indivíduos incapazes de qualquer dialética...*[10] Pode-se perguntar se Hebbel sabia ter abarcado nessa formulação tanto a crise quanto a salvação da forma dramática. *Fechamento* e incapacidade de qualquer *dialética* (inter-humana) destruiriam, decerto, a possibilidade do drama, que vive das decisões tomadas por indivíduos que se abrem à decisão recíproca,[11] se *o mais limitado dos círculos* não levasse à ruptura violenta desse fechamento; se entre os homens isolados mas encadeados uns aos outros, homens cuja fala abre feridas na clausura alheia, não surgisse uma

9 O termo "*Enge*" que dá título ao capítulo, ao lado de "existencialismo", tem íntima relação com um conceito chave dessa filosofia, o termo "*Angst*". Não por acaso, uma primeira acepção do termo "*Enge*" em português é justamente "angústia" (a tradução corrente para "*Angst*", ao lado de "temor" ou "medo"), termo que, como o primeiro, pode significar "estreiteza, estreitamento ou redução de espaço". Como o autor explora ao longo do capítulo a proximidade entre situações de angústia e estreitamento espacial e psíquico, optou-se sugerir essa proximidade por termos como "estreitamento", "estreitura", "espaço estreito" etc. [N.T.]

10 Friedrich Hebbel, Vorwort zu *Maria Magdalene*, in *Sämtliche Werke*. [Prefácio a *Maria Magdalene*, in Obras completas]. R. M. Werner (org.), v. 11. Berlim: B. Behr, 1904.

11 No original "*Entschlüsse zueinanderenschlossener Individuen*": "decisões tomadas por indivíduos que se decidem uns em relação aos outros" ou, mais literalmente, "decisões de indivíduos decididos em relação uns aos outros". Sobre o verbo *sich-entschliessen*, cf. capítulo "O drama", nota 3. [N.T.]

segunda dialética que lhes é imposta. A estreiteza que aqui domina nega aos homens o entorno de que eles precisariam para estar a sós com seus monólogos ou em silêncio consigo mesmos. A fala de um viola, literalmente, o outro, irrompe seu fechamento e o obriga a retrucar. O estilo dramático que a impossibilidade do diálogo ameaça destruir é salvo na medida em que o próprio monólogo se torna impossível no espaço estreito e se reconverte necessariamente em diálogo.

Sobre essa dialética de conversa consigo e conversa a dois se erguem obras como *Dança dos mortos* de Strindberg – mais propriamente, *Dança da morte* (1901) – e de Lorca, a *Tragédia de mulheres em vilarejos espanhóis*, *A casa de Bernarda Alba* (1936). O anseio por solidão e silêncio, sua impossibilidade na estreitura, são claramente formulados por uma heroína de Lorca. Com a morte do marido, Bernarda Alba faz de sua casa a prisão fúnebre de suas cinco filhas. *Nos oito anos em que o luto deve ser mantido* – diz ela de início – *nem mesmo o vento da rua deve soprar dentro dessa casa. Faremos como se tivéssemos emparedado portas e paredes com tijolos. Foi assim na casa de meu pai e de meu avô.*[12] O segundo ato mostra *uma sala branca no interior da casa de Bernarda. Suas filhas costuram, sentadas em cadeiras baixas.* Como elas notam a ausência da caçula, Adela, Madalena vai em seu encalço. Em seguida:

Madalena (entra com Adela): Você não dormiu, então?
Adela: Estou com o corpo todo moído.
Martírio (*insondável*): Talvez você não tenha dormido bem essa noite?
Adela: Dormi!
Martírio: E então?
Adela (*num rompante*): Me deixa em paz! Se eu durmo ou fico acordada – você não tem nenhum motivo para se intrometer na minha vida! Eu faço com meu corpo o que eu bem quiser!

12 Federico García Lorca, *Bernarda Alba Haus,* trad. Enrique Beck, in *Die dramatische Dichtung* [A poesia dramática]. Wiesbaden: Insel, 1954, p. 398 [ed. bras., *A casa de Bernarda Alba – Drama de mulheres em vilarejos da Espanha*, trad. Marcus Mota. Brasília/ São Paulo: Editora da UnB/ Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 24].

Martírio: Só me preocupo com você!

Adela: Preocupação ou interrogatório? Vocês não estavam costurando? Pois continuem. Eu queria ser invisível e andar pelos quartos sem que vocês me perguntassem para onde vou!...[13]

O drama de épocas anteriores não chegou a nada parecido. A relação entre os homens e sua expressão linguística – o diálogo, as perguntas e respostas – não eram de modo algum algo problemático e doloroso mas, ao contrário, eram o quadro formal evidente no interior do qual se movia a temática atual. Aqui, porém, esse pressuposto formal do drama passa a ser, ele próprio, tematizado. O problema que com isso se apresenta ao dramaturgo foi visto, talvez pela primeira vez, por Rudolf Kassner. Em um de seus primeiros ensaios, ele escreve a respeito dos homens de Hebbel: *eles parecem, na verdade, homens que ficaram longo tempo na solidão, a sós consigo mesmo e em silêncio, e que devem agora subitamente falar. Em geral, isso parece ser mais fácil aqui ao poeta do que a eles e por isso também, com frequência, o poeta deve tomar a palavra ali onde gostaríamos de reservá-la à sua criatura* [14] – e aqui Kassner já antecipa a transformação épica do drama: a inserção do poeta que, como eu épico, toma a palavra. E mais à frente: *Diz-se desses homens que seriam dialéticos natos – mas eles só o são na superfície, contra sua vontade; no fundo, e em primeiro lugar, vê-se em todos o homem que ficou longo tempo consigo mesmo, desprovido de palavras, o homem que igualmente poderia assistir à peça em que o põe o poeta.*[15] Uma vez mais se aponta para a atividade do dramaturgo, que entretanto só se torna visível no momento da crise. Essa atividade se mostra de modo proeminente em obras onde a estreiteza do âmbito temático é de natureza secundária e representa um meio formal para que o drama seja possível. O estreitamento só é legítimo onde ele é parte essencial da vida dos homens, cuja exposição dramática ele assegura. É esse o caso na tragédia burguesa, no drama conjugal de

13 Id., ibid., p. 412 e ss. [ed. bras., pp. 49-50].

14 Rudolf Kassner, *Hebbel*, in *Motive*. Berlim: S. Fischer, s.d., p. 185. (Publicado também em *Essays*. Leipzig: Insel, 1923.)

15 Id., ibid., p. 186.

Strindberg e no drama lorquiano das convenções sociais. Como essa estreiteza determina o destino das *dramatis personae*, como nenhum abismo se abre entre os homens e sua situação, o dramaturgo aqui não se evidencia. A relação é distinta em numerosas obras da dramaturgia mais recente nas quais, por um ato dramatúrgico que precede o drama, as personagens são transportados para uma situação de estreitamento que não lhes sendo de modo algum característica é, no entanto, o que possibilita sua entrada em cena. Obras que têm como palco uma prisão, uma casa trancada, um esconderijo, um posto militar isolado. A reconstituição da atmosfera particular desses lugares não deve nos enganar quanto à sua função formal. E o estilo dramático que elas tornam possível – aqui como na peça de conversação – é também mais aparente que efetivo. Pois a dimensão absoluta de tais situações acidentais de estreitamento é suprimida tanto pelas próprias *dramatis personae*, que pela exterioridade dessa circunstância nos remetem às suas origens épicas, como pelo dramaturgo, incluído na obra como seu sujeito por força da compressão das personagens que leva a cabo. A dramaticidade interna é, de certo modo, paga ao custo de uma épica externa; nasce um drama na redoma de vidro. O palco como caixa de imagens – que tem de criar para o drama clássico uma esfera fechada, a fim de que nele a realidade reduzida ao referencial inter-humano possa ser refletida – se converte numa barreira contra a épica do mundo externo; transforma-se em retorta: graças ao "experimento dramatúrgico da compressão", o que nele acontece não é mais reflexo, mas metamorfose. A artificiosidade dessas instâncias debilita essa dramaturgia; é muito o que se emprega em sua viabilidade formal para que o espaço temático não se veja comprometido. Essa salvação do estilo dramático só pode obter legitimidade artística se logra se desvencilhar de sua artificiosidade. É esse êxito, contudo, que parece ter alcançado a obra dramática do existencialismo.

O existencialismo, como concepção de mundo e como literatura, é a tentativa – por mais problemática que ela seja – de formular um novo classicismo capaz de superar[16] o naturalismo. Para o espírito como para o estilo clássicos, era essencial a limitação ao humano: a filosofia clássica era humanista, tinha

16 No original *Aufheben*, cf. capítulo "O drama", nota 9. [N.T.]

em seu centro o conceito de liberdade; o estilo clássico consumava-se naqueles gêneros artísticos cujo princípio formal se funda exclusivamente no homem – a tragédia e a escultura.

O naturalismo é sempre uma fase tardia no processo de coisificação e, por volta de 1900, antes de romperem com seus princípios formais – que remontavam à Idade Média –, o romance e a pintura foram naturalistas. O drama, porém, em sua fase naturalista, se aproximou do romance; seu palco se tornou quadro de gênero.

A categoria central do naturalismo é o *milieu*: quintessência de tudo o que se encontra alienado do homem, e sob cujo domínio a própria subjetividade esvaziada acaba por sucumbir.

O existencialismo busca o caminho de volta ao classicismo na medida em que corta o laço de dominação entre *milieu* e homem, radicalizando a alienação. O *milieu* vira situação; não mais atado ao meio, o homem encontra-se doravante livre numa situação que lhe é estranha e, todavia, própria. "Livre" não aqui somente no sentido privado: pois ele só confirma sua liberdade – de acordo com o imperativo existencialista do engajamento – ao decidir-se[17] por uma situação e a ela vincular-se.

A afinidade do existencialismo com o classicismo baseia-se nessa reabilitação do conceito de liberdade. E é também em virtude dela que o existencialismo parece ser capaz de salvar o estilo dramático. A dramaturgia existencialista se aproxima, com efeito, justamente daquelas tentativas que pretendem salvar o drama da épica por meio de situações de estreitamento. Graças a uma singular coincidência entre os momentos formais de tais tentativas e as intenções temáticas do dramaturgo existencialista, essa forma até então vazia se transforma, nessa ligação, em enunciado formal, livrando a dramaturgia do estreitamento do que nela é artifício.

Na raiz desse artifício se encontrava a prévia transposição dramatúrgica dos personagens para uma situação de estreitamento de natureza acidental. Por seus

17 No original, "indem er sich zur Situation entschliesst". Na medida em que a decisão implica, ao pé da letra, um "não-encerrar-se" ou "não-fechar" (cf. cap. "O drama", nota 3), o "decidir-se por uma situação" significa também uma abertura para a mesma. [N.T.]

pressupostos intelectuais, entretanto, o existencialismo passa a exigir no drama precisamente essa transposição e essa acidentalidade. Isso porque sua temática – a estranheza essencial da situação e o elemento perenizante do "ser-lançado" humano – só pode se tornar dramaticamente sensível numa ação em que se tornaram particularidade aqueles que, segundo o existencialismo, seriam traços gerais do "ser-aí" humano. A estranheza essencial de toda e qualquer situação tem de se transformar em estranheza acidental da situação representada. Por isso, o dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente "habitual" (como os mostrava o naturalista em seu *milieu*) mas os transpõem para um novo. A transposição, que repete o "lance"[18] metafísico como uma espécie de experimento, permite que os elementos existenciários, isto é, "as características de ser do ser-aí" (Heidegger), apareçam estranhados como experiências das personagens, vividas em função de situações determinadas.

Essa ideia fundamental orienta a maior parte das obras de J. -P. Sartre. Em sua obra de estreia, *As moscas* (1943), a antiga ação da Electra é reinterpretada como experimento existencialista. Tendo crescido distante de sua terra natal, Orestes chega como estrangeiro de volta ao lugar de seu nascimento, assim como o homem – segundo a teoria existencialista – chega ao mundo como estrangeiro, e a ele se soma. Para deixar de ser estrangeiro, Orestes deve confirmar em Argos sua liberdade *a priori* presumida, na medida em que se compromete e, como homem livre, abre mão de sua liberdade. Ele vinga Agamêmnon e liberta a cidade das moscas-Erínias, uma vez que, ao se tornar um assassino, as atrai para si próprio. *Mortos sem sepultura* (1946) mostra seis integrantes de um grupo da Resistência na prisão; *As mãos sujas* (1948) transpõe um jovem egresso da burguesia para o Partido Comunista. Mas o equilíbrio mais perfeito entre transposição dramatúrgica e existencialista, por meio do qual se revela o profundo parentesco entre a dramaturgia do estreitamento e a do existencialismo, aparece na peça *Entre quatro paredes* (1944).

Já no título a peça alude ao experimento feito num espaço hermeticamente fechado. Seu cenário é um *salon* no inferno, *style Second Empire*. Que uma

18 As expressões "ser lançado" e "lance" traduzem, respectivamente, *Geworfensein* e *Wurf*, derivados do verbo *werfen*, "lançar, jogar". Cf., nesse capítulo, nota 7.

obra profana se passe no inferno e o descreva como salão é algo que só pode ser explicado com base no "método de inversão" elucidado por Günther Anders a partir de obras de Esopo, Brecht e Kafka.[19] Sartre pretende dizer, na expressão secularizada, que a vida social é um inferno, mas inverte a predicação e mostra o inferno como *salon style Second Empire* – cenário no qual seu herói, pouco antes de cair o pano, pronuncia a frase-chave: *L'enfer, c'est les autres.*[20] Por meio dessa inversão, um elemento existenciário que se tornou problemático, o "ser com outros homens",[21] que funda primeiramente a vida social e a possibilidade de um salão, passa a ser estranhado e experimentado na situação "transcendental" do inferno como algo novo.

Formalmente, isso também diz respeito à crise do drama. Na medida em que o "ser com outros homens" como elemento existenciário se torna problemático, também o princípio formal dramático – a relação inter-humana – passa a ser questionado. A inversão é, porém, ao mesmo tempo a salvação do estilo dramático. Ainda que tal relação seja questionável como temática, graças ao estreitamento que se configura no *salon* fechado, ela se mostra, do ponto de vista formal, como não problemática. A diferença essencial em relação ao restante da dramaturgia do estreitamento está no fato de o inferno não ser aqui simplesmente um aparato formal para que o drama seja possível. Pelo contrário: por meio da inversão, nele se torna explícita precisamente a essência oculta da forma social que destrói alhures a possibilidade do drama.

Mas a transposição para uma situação "transcendental" não significa apenas tomar distância da existência humana enquanto tal; ela também possibilita um olhar retrospectivo sobre a existência própria a cada um em sua par-

19 Günther Anders, *Kafka, Pro und Contra.* Munique: U. Beck, 1951 [ed. bras., *Kafka: pró & contra*, trad. Modesto Carone. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007].

20 No original em francês: "O inferno são os outros". Sartre, *Huis Clos*, in *Théâtre.* Paris: Gallimard, 1947, p. 167. Trad. alemã: *Bei geschlossenen Türen*, trad. H. Kahn, in *Dramen.* Zurique: Europa, 1954, p. 95 [Ed. bras., *Entre quatro paredes*, trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileria, 2007, p. 125].

21 No original, *Mitmensch-Sein*, um neologismo do autor, que combina o termo *Mitmensch* (cf. capítulo O drama, nota 2) e as expressões existencialistas *Mitsein* e *Mitdasein* (respectivamente, "ser-com" e "estar-aí-com"). [N.T.]

ticularidade. Nesse sentido, *Entre quatro paredes* dá continuidade à tradição do "drama analítico", sem entretanto padecer dos erros apontados no caso de Ibsen. Agora, o tribunal do próprio passado não precisa mais ser motivado por fatores externos – como, por exemplo, a chegada de um membro da família: ele já está inscrito no próprio palco da ação. E mal se pode chamar aqui de épico a esse olhar retrospectivo: para os mortos, o passado se torna um presente eterno. Nisso, *Entre quatro paredes* se filia a uma outra tradição, inaugurada talvez por *O louco e a morte* de Hofmannsthal. A objetivação da própria vida encontrou sua expressão adequada nesse olhar retrospectivo que a morte possibilita. A obra de Hofmannsthal configura aquilo que a reflexão tem de hostil à vida, seu *sentido em vigília*,[22] na medida em que a vida refletida se torna, no limiar da morte, ela mesma objeto da reflexão, ainda que lírica. Em múltiplas metamorfoses, esse motivo assoma como um fantasma em toda literatura do século XX, perpassando da mais alta poesia até a peça de bulevar. Em seu drama *L'Inconnue d'Arras* [*A desconhecida de Arras*, 1935], Armand Salacrou faz com que um suicida reviva "35 anos numa pequena fração de segundo", representado pelas pessoas que determinaram sua vida. E no manifesto expressionista de Theodor Däubler, *O novo ponto de vista* (1916), lê-se a seguinte frase: *Diz a voz do povo: quando alguém é enforcado, revive no último instante toda a sua vida. Isso só pode ser expressionismo!*

22 Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod* [O louco e a morte], in *Gedichte und lyrische Dramen* [Poemas e dramas líricos], H. Steiner (ed.). Estocolmo: B. Fischer, 1946, p. 272.

IV. Tentativas de resolução

10. Dramaturgia do eu [expressionismo]

A primeira corrente dramática importante do novo século, e até hoje a única a que toda uma geração aderiu, não encontrou por si própria uma resposta à crise dramática da qual surge, mas a tomou daquele grande solitário que nos últimos anos do velho século tinha se distanciado do drama mais do que qualquer outro. A dramaturgia do expressionismo alemão (de 1910 a 1925 aproximadamente) está comprometida em sua forma com a técnica de estações de Strindberg. Chama atenção, no caso, como pôde se tornar um modelo a obra de um escritor que, como nenhum antes dele, fez do palco uso privado, ocupando-o com fragmentos da sua biografia. No entanto, ao encontrar sua forma cênica adequada – a do drama de estações –, Strindberg não fez só ultrapassar o limite do próprio eu, alçando-o à universalidade. O momento do anonimato, da repetibilidade – em certo sentido, o momento formal – já está contido em seu autorretrato, na imagem do homem só, singular.[1] Disso é

1 No original *der Einzeln*: o singular ou único; aquele que é só (solitário, isolado, avulso) e, não por último, o indivíduo (para o qual, porém, o autor reserva, em geral, o sinônimo de origem latina *Individuum*). Como ao longo do capítulo está em jogo justamente a →

prova, não por último, seu nome em *Rumo a Damasco*: o desconhecido. Porque nele "Strindberg" se iguala a "*Jedermann*" [cada, todo ou qualquer um], esse nome é ao mesmo tempo mais pessoal e impessoal, mais unívoco e mais polissêmico do que um fictício nome próprio. Isso se relaciona, no entanto, com a dialética da individuação, tal como apresentada na *Minima moralia*, de Theodor W. Adorno. *Por mais real que possa ser o indivíduo* – ali se lê –, *em sua relação com os outros, considerado como algo absoluto, ele é uma mera abstração.*[2] O eu *tanto mais se enriquece, quanto mais livremente na relação com o* objeto *se desdobra e a reflete, ao passo que sua delimitação e enrijecimento – que ele reivindica como origem – justamente por isso o limitam, tornando-o mais pobre e reduzido.*[3] O que, em seu isolamento, ainda define como indivíduo o desconhecido da trilogia de *Damasco* são os resíduos traumáticos de seu antigo "ser com outros homens"; e a última obra de Strindberg, *A grande estrada*, atesta que a possibilidade de enunciação subjetiva – ou seja, originária – não é com a limitação ao sujeito criada, senão suprimida.

O expressionismo adota a técnica de estações de Strindberg como forma dramática do homem singular, cujo caminho em meio a um mundo alienado ele busca configurar no lugar das interações humanas. Já se falou em detalhe sobre a estrutura formal do "drama de estações" e sobre a épica que nele reflete a contraposição entre o eu isolado e um mundo agora estranho. Resta indicar as variadas formas em que o isolamento aparece e o vazio do eu isolado que se sedimentou na concepção de mundo e no estilo expressionistas.

O "Desconhecido" de Strindberg retorna nessas obras como *O filho* (Hasenclever), *O jovem* (Johst), *O mendigo* (Sorge); seu caminho *Rumo a Damasco* se converte em *Transformação* (Toller), numa *Estrada vermelha* (Csokor), em um período que se estende *Da manhã à meia-noite* (Kaiser). A individualidade de suas figuras centrais é o que menos diferencia esses dramas um do

→ relação entre esses três termos ou, como é dito na sequência, a "dialética da individuação" e do isolamento (*Vereinzelung*), a tradução acompanha sua variação. [N.T.]

2 Theodor W. Adorno, *Minima moralia*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 197 [ed. bras., *Minima moralia – Reflexões a partir da vida danificada*, trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 132].

3 Id., ibid., p. 203 [ed. bras., p. 135].

outro. Eles antes se definem pela esfera particular na qual introduzem o homem singular, apreendido de modo formal: o mundo da autoridade paterna e o mundo desregrado que lhe é oposto em *O filho*, de Hasenclever; o mundo da guerra em *A transformação*, de Toller; o universo da grande cidade em *O mendigo*, de Sorge, *Da manhã à meia-noite*, de Kaiser, e *Tambores na noite*, de Brecht. A dramaturgia expressionista do eu não culmina, paradoxalmente, na configuração do homem isolado, mas na revelação em forma de choque sobretudo da grande cidade e seus locais de diversão. Aqui, porém, um traço essencial de toda a arte expressionista parece vir à luz. Uma vez que a limitação ao sujeito conduz ao seu esvaziamento, subtrai-se da arte expressionista, como da linguagem do subjetivismo extremo, a possibilidade de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Pelo contrário, o vazio formal do eu precipita, sedimentando o princípio estilístico expressionista: a "deformação subjetiva" do que é objetivo. Por isso, o expressionismo alemão alcançou nas artes plásticas, notadamente no desenho e na gravura, o que tem de melhor e talvez de imperecível (basta pensar nos artistas do grupo *Brücke* de Dresden), ao passo que foi cedo (e com razão) esquecida, sua lírica subjetiva, na qual o homem singular buscava superar o sentimento do próprio vazio gritando. (E a grande exceção a isso, em verdade, não chega a sê-lo, pois o que se tem nos poemas de Trakl são imagens transformando-se em palavras.)[4] Essa relação se reflete no interior das obras dramáticas: ainda que a técnica das estações mantenha o isolamento do homem de modo válido no plano formal, não é o eu isolado que tematicamente nela se expressa, mas o mundo alienado ao qual este se contrapõe. Só na autoalienação, que faz com que o eu coincida com a objetividade estranha, o sujeito se mostrou, não obstante, capaz de se expressar.[5]

É verdade que na dramaturgia expressionista o homem se torna singular[6]

4 O trecho que se estende da referência ao grupo *Brücke* até aqui, ausente na edição alemã, foi acrescentado pelo autor na edição italiana, publicada em 1962. [N. E.].

5 Cf. p. 54. (Cf. texto traduzido, no original p. 46.)

6 No original, *Der Mensch* [*wird*] *Einzeln*. O autor joga com a dupla possibilidade de leitura da frase: o homem que se torna singular – literalmente, *um* – pode denotar tanto aquele que se individualiza, tornando-se alguém em particular, uma pessoa *única*, como aquele que fica só. [N.T.]

por várias razões. Esta não se restringe à exposição biográfica ou crítica do isolamento psicossocial, como o apresentam *O filho*, de Hasenclever, ou as peças de volta ao lar de Toller (*Hinkemann*)[7] e Brecht (*Tambores na noite*). Mas o isolamento aparece igualmente no plano programático, como no apelo de Georg Kaiser a uma "renovação do homem". *A verdade mais profunda, tão só a encontra, sempre aquele que é singular*, lê-se em uma passagem enfática de Kaiser,[8] e seus dramas de estação conduzem um único homem "renovado" por um mundo via de regra refratário (*Da manhã à meia-noite*). A desvinculação do homem singular em relação ao referencial inter-humano corresponde também, finalmente, à aspiração máxima do expressionismo: a apreensão do homem com base numa "contemplação da essência". O isolamento vira, portanto, método. Lê-se num dos mais importantes escritos teóricos do expressionismo:

> O homem [singular] não é mais o indivíduo, atado a dever, moral, sociedade, família. Nessa arte ele não se torna senão o que há de mais sublime e mais lamentável: *ele se torna homem*. Eis o novo e inaudito frente às épocas anteriores. Aqui finalmente não se pensa mais nos moldes da ordem burguesa do mundo. Aqui não há mais vínculos a ocultar a imagem do humano. Não há mais histórias conjugais, tragédias que nascem do embate entre convenção e carência de liberdade, peças de *milieu*, diretores rigorosos, oficiais *bons vivants*, nem títeres suspensos por fios de concepções psicológicas que com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social feita e construída por homens, jogam, riem e sofrem.[9]

A forçosa abstração e o vazio do homem singular – de que dão já testemunho os dramas de estações de Strindberg – recebem aqui seu alicerce teórico: o

7 A "volta ao lar" é aqui, sobretudo, uma volta da guerra, a qual se liga diretamente a referida obra de Toller, cujo título remete tanto ao nome de seu protagonista como à mutilação de guerra que o caracteriza física e dramaticamente, uma vez que também pode ser lido como "manco" ou "coxo". [N.T.]

8 A frase é extraída do drama *Die Koralle* [O coral], primeira parte da trilogia *Gas*, que se encerra com *Da manhã à meia-noite*. [N.E.]

9 Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* [Sobre o expressionismo na literatura e a nova poesia]. Berlim: E. Reiss, 1919, p. 57.

homem é visado pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E na medida em que orgulhosamente se renegam os vínculos entre os homens a *ocultar a imagem do humano*, se revoga ato contínuo a forma dramática, que se furta, porém, ela própria, ao dramaturgo moderno, uma vez que esses vínculos se estiolaram.

11. *Revue* política [Piscator]

A despeito das contradições internas que necessariamente abriga como "drama social", a obra *Os tecelões*, de Hauptmann – ao lado de outras poucas do naturalismo (como *Albergue noturno* de Górki)[10] –, continuou por decênios à frente daquela dramaturgia que se propõe a configurar as relações sociais. Pois o veredicto contra a forma dramática que a temática social em *Os tecelões* já continha é inicialmente proferido nos anos 1920, não no domínio da dramaturgia, mas no mais efêmero da encenação. Isso se deu na obra de Erwin Piscator, de cujo livro – *Teatro político* (1929) –, elucidativo tanto do ponto de vista documental quanto programático, cabe retomar alguns pontos no contexto desta discussão. Essa única referência a acontecimentos da história do teatro justifica-se pelo impacto das encenações de Piscator sobre os dramaturgos das décadas seguintes, assim como pela gênese negativa de seus esforços na dramaturgia de seu tempo: *Talvez todo o meu estilo de direção só tenha surgido em função de um déficit da produção dramática. Ele decerto jamais teria despontado de modo tão proeminente se, já de início, eu tivesse encontrado uma produção dramática adequada.*[11]

10 Trata-se da peça *No fundo*, conhecida no Brasil pelo nome (pouco gorkiano, como já foi notado) de *Ralé*. O título alemão *Nachtasyl*, que se refere ao local onde transcorre a ação da peça (em russo *natchliejka*, "asilo" ou "albergue noturno"), foi dado já na primeira montagem da peça em Berlim, um ano após a estreia russa (1902) no Teatro de Arte de Moscou. [N.T.]

11 Erwin Piscator. *Das politische Theater*. Berlim: Adalbert Schultz, 1929, p. 128 [ed. bras., *Teatro político*, trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 153].

O próprio Piscator indicou no naturalismo uma das raízes do "teatro político",[12] e suas primeiras encenações de *Albergue noturno*, de Górki, que partem de problemas semelhantes aos aqui apontados em relação a *Antes do alvorecer* e *Os tecelões*, já contêm elementos importantes da "*Revue* política" em que mais tarde o drama será dissolvido.

> Górki tinha oferecido nessa peça naturalista juvenil uma descrição do *milieu* que, embora operasse com tipos, ainda permanecia por demais circunscrita às condições da época. Em 1925, eu já não podia me limitar às medidas de um cômodo estreito com dez homens infelizes, mas tinha que pensar na escala dos modernos cortiços metropolitanos. Discutia-se o lumpemproletariado como conceito. Eu precisava estender os limites da peça de modo a poder abarcá-lo. [...] Os dois momentos em que ela experimenta uma mudança nessa direção se mostraram, por sinal, os mais eficazes também do ponto de vista teatral: o começo – o ronco e estertor de uma massa, que toma o espaço da cena como um todo, o despertar de uma grande cidade, o soar da campainha dos bondes –, até o momento em que o teto baixa, fazendo com que o mundo circundante se estreite à dimensão de um cômodo; e o tumulto, não só no pátio – uma briguinha de caráter privado –, mas a rebelião de todo um quarteirão contra a polícia, a revolta de uma massa. Assim, minha tendência ao longo de toda a peça era passar do sofrimento psicológico do indivíduo para o geral; elevar, sempre que cabível (por meio da elevação do teto), aquilo que é típico do presente, do espaço estreito para a esfera do mundo.[13]

Essas mudanças – sem dúvida, adequadas às intenções da dramaturgia social – atingem a forma dramática, ela própria: elas se voltam contra seu caráter absoluto. A cena atual – que para o drama é em si o mundo, um microcosmo que se coloca como macrocosmo – aqui se torna recorte; sua exposição obedece à lógica da *pars pro toto*. A relação da parte com o todo, o sentido exemplificativo da limitação a um cômodo e a dez pessoas, ficam patentes com o baixar do teto no início. A cena dramática passa com isso a se relacionar com

12 Id., ibid., p. 30 [ed. bras., p. 41].

13 Id., ibid., p. 81 e ss. [ed. bras., p. 96].

o mundo circundante, que ela presentifica, e é ao mesmo tempo inserida num ato demonstrativo que a relativiza em função de um eu épico.

Piscator retifica desse modo a falsificação em que o "drama social" forçosamente incorre, opondo ao postulado por sua forma – a atualidade do entre homens – a temática das condições alienadas e coisificadas. A forma adequada ao processo histórico de coisificação e "sociabilização" (que a transposição para um acontecimento dramático entre homens inverte e suprime) é assegurada por Piscator por meio de uma nova virada, [agora] na encenação.

Com isso, salta aos olhos a intenção de todas as inovações cênicas que asseguraram a fama de Piscator.

> A demonstração que convence só pode ser construída com uma impregnação científica da matéria. Só consigo isso se ultrapasso em termos de linguagem cênica o recorte da cena privada, o que é puramente individual nas figuras, o caráter fortuito do destino. E, mais precisamente, pela criação de uma conexão entre a ação do palco e as grandes forças atuantes na história. Não por acaso, a *matéria* se torna, a cada peça, protagonista. Dela provém o tanto de coerção e regularidade da vida que confere ao destino privado seu mais alto sentido.[14]

O homem no palco tem para Piscator

> o significado de uma função social. O ponto central não é sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas sua relação com a sociedade. Sempre que ele entra em cena, também entra com ele sua classe ou camada social. Sempre que ele entra em conflito – moral, psicológico, pulsional –, ele entra em conflito com a sociedade. [...] Uma época em que as relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos, a mudança estrutural de todas as relações sociais estão na ordem do dia não pode ver os homens senão em seu posicionamento frente à sociedade e aos problemas sociais de seu tempo, isto é, como um ser político. É possível que, em certo sentido, essa tônica excessiva no elemento político – que não deve ser imputada *a nós*, mas à desarmonia das condições

14 E. Piscator, op. cit., p. 65 [ed. bras., p. 81].

> sociais atuais, que tornam toda manifestação de vida uma manifestação política – leve a uma deformação da imagem ideal do homem; de qualquer modo, essa imagem pelo menos terá o mérito de corresponder à realidade.[15]

Quais são, lê-se noutra passagem,

> as potências do destino em nossa época? A economia e a política e, como resultante de ambas, a sociedade, o social. [...] Assim, quando eu defino como ideia fundamental de todas as ações do palco a elevação das cenas privadas a uma dimensão histórica, isso não pode significar outra coisa senão a elevação [dessas cenas] a uma dimensão política, econômica e social. Por meio dela, colocamos o palco em conexão com a nossa vida.[16]

A fórmula básica dos esforços de Piscator – a elevação do elemento cênico à dimensão histórica; em termos formais, a relativização da cena atual em função dos elementos da objetividade não traduzidos em ato – destrói o caráter absoluto da forma dramática e permite o surgimento de um teatro épico. Um dos meios que *mostram a interação recíproca entre os grandes fatores humanamente-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe social*[17] e, ao mesmo tempo, aquele cujo emprego por Piscator indica de forma mais nítida e significativa sua passagem para a épica, foi o filme.

Três descobertas marcam o desenvolvimento do cinema, da virada do século até os anos 1920: 1. a mobilidade da câmara, isto é, a mudança de plano; 2. o close;[18] e 3. a montagem, a composição da imagem. Essas três inovações – como mostrou B. Balázs em sua obra fundamental, *O homem visível* (1924) – permitiram que o filme se apropriasse das possibilidades expressivas que lhe são mais próprias, tornando-se, primeiramente por meio delas, um gênero artístico autônomo. Sua descoberta por volta de 1900 foi puramente técnica:

15 Id., ibid., p. 131 e ss. [ed. bras., p. 156].

16 Id., ibid., p. 133 [ed. bras., p. 157].

17 Id., ibid., p. 65 [ed. bras., p. 81].

18 No original, *Nahaufnahme*, literalmente, "registro próximo". [N.T.]

o filme serviu de início como meio para levar o teatro às telas. Enquanto reprodução mecânica de uma encenação, ele podia ser considerado dramático. Com as três descobertas artísticas mencionadas – que integram a câmara na imagem de maneira produtiva, tornam fecundas para configuração imagética as modificações da contraposição entre a câmara e seu objeto e permitem que a sequência de imagens não seja determinada apenas pelo acontecimento real, mas também, na montagem, pelo princípio de composição do diretor –, o filme deixa de ser teatro fotografado e transforma-se numa narrativa visual independente. Ele não é mais a reprodução técnica de um drama, e sim uma forma autônoma de arte épica.

Essa dimensão épica do cinema, que tem por base a contraposição entre a câmara e seu objeto, a exposição como objetividade da objetividade que foi subjetivamente conformada, permitiu a Piscator acrescentar ao acontecimento cênico aquilo que escapa à atualização dramática: a coisidade alienada das esferas *social, política e econômica.* Ela permitiu *a elevação do elemento cênico à dimensão histórica.*

Piscator utilizou o filme nesse sentido ao encenar, por exemplo, *Oba, estamos vivos!* (1927), de Toller. Também aqui foi determinante: *deduzir o destino individual dos fatores históricos gerais; vincular dramaticamente o destino de Thomas à guerra e à revolução de 1918.* A ideia central da peça era

> o embate com o mundo de hoje de um homem que viveu por oito anos isolado. Devem-se mostrar nove anos: com todos os seus horrores, loucuras e insignificâncias. É preciso dar uma ideia da monstruosidade desse lapso de tempo. É só escancarando esse abismo que o choque ganha todo seu peso. Nenhum outro meio senão o filme tem condição de contar em sete minutos esses oito anos intermináveis. Só esse "entrefilme" deu origem a um manuscrito que abarcava perto de quatrocentas datas de política, economia, cultura, sociedade, esporte, moda etc. [...] Uma pequena tropa estava continuamente em busca de metros genuínos de filme dos últimos dez anos.[19]

19 Id., ibid., p. 150 e ss. [ed. bras., p. 178 e ss.].

Mas a integração do filme à encenação não dirige o drama político e social para a épica simplesmente por conta da épica imanente ao filme. Também tem efeito épico (na medida em que relativiza) a colocação lado a lado de acontecimentos do palco e da tela. A ação cênica deixa de fundar a totalidade da obra em sua supremacia. Essa totalidade não surge mais dialeticamente a partir do acontecimento inter-humano; ela se dá pela montagem de cenas dramáticas, relatos fílmicos, coros, projeções de calendário, indicações, entre outras coisas. A relativização interna das partes entre si é sublinhada espacialmente pelo palco simultâneo, empregado de várias formas por Piscator. Também o tempo que surge dessa *revue*, criada pela montagem, não é mais a sequência absoluta de presentes [característica] do drama. O filme deixa o que passou no passado e o apresenta como documentário. Ele pode igualmente, no interior do acontecimento cênico, antecipar o que é futuro e dissolver num lado a lado épico a tensão – essencialmente dramática – que se projeta para o final da peça. Assim, em *Rasputin*, de A. Tolstói, o filme *confrontava* (*para o espectador*) a família do czar com seu destino, mostrando de antemão na tela seu fuzilamento.[20] Por fim, os coros e apelos – dirigindo-se diretamente ao público – tomam parte no curso real do tempo. O que figura por trás de todos esses elementos de *revue*, entretanto – em desmedido hiperdimensionamento –, é o eu épico que os sustém e oferece ao público com o gesto do orador político: Erwin Piscator *in persona*. Que, ele mesmo, assim se via e mostrava, o denuncia um cenário que se tornou célebre: sobre a gigantesca tela do palco de três andares, nele se vê seu perfil monumental.

12. Teatro épico [Brecht]

Como Piscator, Bertolt Brecht é um herdeiro do naturalismo. Seus experimentos [*Versuche*] também ali se inserem, onde a contradição entre temática social e forma dramática surge: no "drama social" dos naturalistas. Não é

20 Id., ibid., p. 174, e ilustração p. 176 [ed. bras., p. 204. A imagem referida não consta da edição brasileira].

tanto o naturalismo, ele próprio, mas seu adversário interno – o qual só podia aparecer tematicamente travestido sob o império da lei da forma dramática –, que Piscator e Brecht põem sob sua guarda e levam a êxito às expensas da forma dramática. Mas enquanto o diretor Piscator extrai da estrutura antitética do "drama social" o momento *revue*, fazendo com que ele se converta num novo princípio formal, o dramaturgo Brecht se lança mais fundo: trata-se, para ele, de entronizar o princípio científico, que, mesmo pertencendo por essência ao naturalismo – como provam os romances de Zola –, só acidentalmente podia ter seu valor reconhecido no drama naturalista – na figura, por exemplo, de uma *dramatis persona* (como Loth em *Antes do alvorecer*). A objetividade com que os "lavradores do carvão" da Silésia apareciam para o pesquisador social de fora na obra de Hauptmann é transportada por Brecht do plano contingente da temática, para o institucional da forma. Ele exige em seu *Pequeno organon para o teatro* que o olhar científico, ao qual teve de se submeter à natureza, se volte aos homens que a submeteram e cuja vida agora quem determina é sua exploração. O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a "discórdia" dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*.[21] E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia "aristotélica", tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica "não aristotélica".

As "Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*", publicadas em 1931, enumeram as seguintes *mudanças de ênfase do teatro dramático ao épico*.[22]

21 Bertolt Brecht, *Kleines Organum für das Theater*, in *Gesammelte Werke* [Obras completas], 16ª ed. Frankfurt: Suhrkamp 1967, p. 669 [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 134].

22 B. Brecht, *Anmerkung zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, in *Gesammelte Werke*, v. 17, op. cit, p. 1009 e ss. [*Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 31].

Forma dramática de teatro	*Forma épica de teatro*
O palco "encarna" uma ação que se processa	Ele narra-a
Enreda o espectador na ação e consome sua atividade	Dele faz um observador, mas desperta sua atividade
Torna possível que ele tenha sentimentos	Dele exige decisões
Proporciona-lhe vivências	Proporciona-lhe conhecimentos
O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é colocado em contraposição a ela
Trabalha-se com sugestões	Trabalha-se com argumentos
Os sentimentos são conservados	São impelidos ao conhecimento
Supõe-se que o homem é algo conhecido	O homem é objeto da investigação
O homem imutável	O homem mutável e modificador
Tensão voltada ao desenlace	Tensão voltada para o andamento
Uma cena serve a outra	Cada cena vale por si
Os acontecimentos decorrem linearmente	Em curvas
Natura non facit saltus[23]	*Facit saltus*
O mundo tal como ele é	O mundo como ele será e vem a ser
O que se põe ao homem como dever suas pulsões	O que o homem não pode não fazer suas motivações
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

23 Em latim no original: "a natureza não dá saltos". [N.T.]

Essas mudanças têm em comum o fato de substituírem a sobreposição sujeito-objeto, essencialmente dramática, por sua efetiva contraposição, de essência épica. Na arte, a objetividade científica se torna, portanto, objetividade épica e penetra todos os estratos da obra teatral – sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação: a ação que se processa no palco não preenche mais inteiramente a apresentação teatral, como ocorria no procedimento dramático, no qual o momento mesmo da apresentação teve, por isso, de sucumbir (como é apreensível historicamente no desaparecimento do prólogo no Renascimento). Agora, a ação é objeto do que o palco narra, e este com ela se relaciona como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador, igualmente, não é deixado fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele ("iludido") de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração. Porque a ação não é mais sozinha o que faz a obra, ela não pode mais transformar o tempo da apresentação teatral numa sequência absoluta de presentes. O presente da apresentação é como que mais largo do que o presente da ação: daí seu olhar se manter atento não apenas ao final de seu curso, mas também a seu andamento e àquilo que passou. Em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir. Porque o homem que age é tão somente o objeto do teatro, é possível ir além dele e indagar o que move sua ação. Segundo Hegel,[24] o drama mostra apenas o que se objetiva da subjetividade do herói em sua ação, e o que da objetividade se subjetiva. No teatro épico, ao contrário – e conforme as suas intenções científico-sociológicas –, reflete-se sobre a "infraestrutura" social das ações em sua alienação coisificada.

Essa teoria do teatro épico é posta em prática pelo autor e diretor Brecht com uma riqueza quase ilimitada de achados cênicos e dramatúrgicos. Tais achados – próprios ou de empréstimo – têm a função de extrair os elementos tradicionais do drama e de sua encenação, já familiares ao público, do movi-

24 Georg W. F. Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, in *Sämtliche Werke* [Obras completas], op. cit., v. 14, p. 479 e ss. [ed. bras., *Cursos de estética*, v. IV, op. cit., p. 200 e s.].

mento absoluto de conjunto característico dessa forma, isolando-os e ao mesmo tempo distanciando-os como elementos épicos de cena, isto é, como objetos mostrados. Daí Brecht denominá-los "efeitos de distanciamento".[25] Da profusão que sua obra – tanto as *Notas* como o *Pequeno organon* – realiza de fato ou contém como proposta, sejam aqui alguns recolhidos a título de sugestão.

O jogo cênico como um todo pode ser distanciado mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. Como algo explicitamente apresentado, ele não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da "apresentação" – na qualidade de seu objeto. As *dramatis personae*, individualmente, podem distanciar a si próprias ao se apresentar ou falar de si mesmas na terceira pessoa. Assim, diz Pelagea Vlassova no início da peça de *A mãe*, de Brecht (segundo o romance de Górki):

> Quase me envergonha servir essa sopa a meu filho. Mas não tenho mais como botar nela nenhuma gordura sequer, nem meia colher. Só na semana passada foi descontado do seu salário um copeque por hora, e isso eu não tenho como trazer de volta por nenhum esforço do mundo... Que posso eu, Pelagea Vlassova, 42 anos, viúva de um operário e mãe de um operário?[26]

O distanciamento da personagem é reforçado pelo ator, que no teatro épico não deve desaparecer sem resto em sua figura dramática:

> Ele tem simplesmente que mostrar sua personagem ou, dito mais claramente, não simplesmente vivê-la; isso não significa que ao figurar pessoas apaixonadas, ele mesmo deva ser frio. É só que seus próprios sentimentos não devem, via de regra, ser os da sua personagem, para que os sentimentos do seu público não se tornem também, via de regra, os da sua personagem.[27]

25 No original, *Verfremdungseffekte*. [N.T.]

26 B. Brecht, *Die Mutter*, in *Gesammelte Werke* [Obras completas], v. 2, op. cit., p. 825 [ed. bras., *A mãe*, in *Teatro completo*, v. 4, trad. João das Neves. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 165].

27 Id., *Kleines Organon für das Theater*, op. cit., p. 683 [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, op. cit, p. 148].

O personagem também pode ser distanciado quando o cenário novamente o reproduz, agora como imagem. Ou através de uma "subjetiva descrição de costumes":

> Bebemos agora mais uma
> não vamos para casa ainda não
> bebemos então mais uma
> aí podemos parar então.

O que se ouve cantar aqui – observa Brecht – *são moralistas subjetivos. Eles descrevem a si próprios.*[28] O palco, que não mais significa o mundo, mas apenas cria sua imagem, perde, com a incondicionalidade, a ribalta, graças a qual este parecia irradiar sua própria luz. Ele passa a ser iluminado por refletores a partir da plateia, sinalizando claramente que aqui algo deve ser mostrado ao público. O cenário é distanciado, na medida em que não simula mais nenhum lugar real, mas, na qualidade de elemento autônomo do teatro épico, *cita, narra, prepara e recorda.*[29] Além das indicações de lugar, o palco também pode ter uma tela: os textos e documentos visuais mostram assim – como em Piscator – o contexto em que a ação se processa. Para distanciar o curso da ação, que não mais se orienta linearmente rumo a uma meta, nem tem a necessidade da ação dramática, vale a projeção intercalada de textos, os coros, as canções e até mesmo o pregão de "vendedores de jornal" na sala de espetáculo. Eles interrompem a ação e a comentam.

> Uma vez que o público não é convidado a se lançar na fábula como num rio, e a se deixar levar de cá para lá à deriva, é preciso atar de tal modo os acontecimentos singulares, que seus nós se tornem visíveis. Os acontecimentos não devem seguir-se de modo imperceptível, mas é preciso que o juízo crítico neles possa in-

28 Id., *Gesammelte Werke* [Obras completas], v. 17, op. cit., p. 1007 (nota) [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, op. cit, p. 29].

29 Id., *Anmerkung zu Die Mutter*, *Gesammelte Werke*, v. 17, op. cit., p. 1036 [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, op. cit, p. 48].

terpor-se. (Se a obscuridade dos nexos causais fosse justamente o interessante, seria preciso que essa circunstância, ela mesma, fosse suficientemente distanciada.)[30]

E, para que os espectadores se distanciem, Brecht sugere (seguindo nisso os futuristas) que eles assistam à peça fumando.

Por meio desses distanciamentos precipita-se formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico – o autoestranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo –, sedimentando-se assim, em geral, como seu princípio formal. A forma dramática se apoia na relação inter-humana; formam a temática do drama, os conflitos que dela emergem. Aqui, ao contrário, é essa relação como um todo que passa a ser tematizada, como que transposta da inquestionabilidade da forma para o plano questionável do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável; no teatro épico de Brecht, a contraposição épica entre sujeito e objeto entra, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico. *A interpretação da fábula e sua mediação através dos distanciamentos adequados* é descrita por ele no *Pequeno organon* como *a tarefa central do teatro.*[31]

13. Montagem [Bruckner]

Strindberg já pusera no palco a fachada de um prédio para exprimir também de forma cênica o viver lado a lado dos homens de seu tempo. Mas no todo formal da *Sonata de espectros*, seu papel era secundário e mesmo antitético – o que, aliás, não fazia mais do que tornar aparente a contradição que perpassa essa obra entre a temática do isolamento e a forma dramática. O prédio de apartamentos, com seus muitos cenários, permanecia como pano de fundo enquanto a unidade de lugar era garantida pela praça em frente. E nesse cená-

30 Id., *Kleines Organon für das Theater*, op. cit., p. 694 [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, op. cit, p. 162].

31 Id., ibid., p. 696.

rio aberto, a épica da habitação fechada era mediada como forma dramática pela personagem do diretor Hummel, que descreve os habitantes do prédio a um "forasteiro", o estudante de passagem.[32] O procedimento épico, o narrar ele mesmo, entrava em cena como fábula dramática.

Dois dramaturgos dos anos 1920 tentaram, em contrapartida, configurar sem mediações a épica do viver lado a lado, permitindo que ela encontrasse sua forma adequada para além do campo dramático: Georg Kaiser em *Lado a lado* (1923) e Ferdinand Bruckner em *Os criminosos* (1929). Não obstante, a segunda obra se encontra bastante próxima da *Sonata de espectros*.

Também Bruckner põe no palco três andares de um prédio. Mas no seu caso, eles são o próprio palco; ao erguer da cortina não se vê, como em Strindberg, uma praça diante de um prédio, mas diretamente sete de seus ambientes, separados uns dos outros. Com isso, renuncia-se igualmente às figuras a quem cabia a mediação entre a temática épica e a forma dramática: o diretor Hummel dá como que um passo para trás, recolhido à subjetividade formal da obra, e o estudante por sua vez dá um passo à frente, sendo transposto para a plateia. A contraposição entre ambos – que em Strindberg era uma situação narrativa motivada no interior da forma dramática – transforma-se em Bruckner, ela própria, no novo princípio formal, como contraposição entre o eu épico invisível e o espectador.

Com isso altera-se também o modo como transcorre a ação. Mantendo-se presa à forma dramática, a *Sonata de espectros* não podia retratar a existência lado a lado dos homens em cursos de ação diferentes que corressem lado a lado. Só no primeiro ato ainda era possível a exposição de seu isolamento, uma vez que aqui eles não eram portadores, mas simplesmente objeto do diálogo. O segundo ato, no entanto, os reúne na "ceia de espectros" e conecta seus destinos numa ação dramática. A coisa é distinta em *Os criminosos*, de Bruckner. Ao palco simultâneo aqui corresponde, na dimensão temporal, a condução paralela de cinco ações isoladas. É claro que entre elas existe também uma conexão. Não, contudo, a que seria exigida pela forma dramática: sua concatenação concreta numa [única] situação, mas antes como a vinculação de cada

32 Cf. pp. 59-60. (Cf. texto traduzido, no original p. 51 e ss.)

uma delas isoladamente a um mesmo tema, a saber, a relação falha ou enfática existente entre jurisdição e justiça. *Os criminosos* não é apenas uma peça sobre vidas que correm lado a lado, mas ainda – e em consonância com isso – uma peça sobre a problemática da justiça. A identidade dos dois temas em Bruckner se esclarece a partir de um conversa do segundo ato. Dois juízes discutem sobre a essência do direito:

> *O mais velho:* O vínculo de pertencimento dos homens pressupõe uma lei definida de comum acordo.
> *O mais novo:* E eu só constatei manifestações incontestes de pertencimento onde essa lei foi suplantada, onde nós falamos, precisamente, de criminosos. A forma negativa é a da existência egocêntrica e embotada lado a lado, do olhar de longe, do não intervir. Esses são os únicos crimes reais, já que sua origem é a comodidade do coração, a indolência do espírito – ou seja, a mais completa negação do princípio da vida e da ideia de comunidade. Esses crimes, no entanto, não são punidos. As outras ações, contrárias a estas, são demonstrações da vontade de vida e, já por isso, positivas, mas, em todos os casos declarados, são punidas como crime.[33]

A inversão aqui visada da relação entre comunicação e isolamento com respeito à justiça e à injustiça, à exceção e à regra, ao que é questionável e ao que não se questiona, atinge o centro da concepção formal da peça. O quadro não problemático do drama, do ponto de vista formal, é a relação inter-humana. Dele se destacam, inculpando-se pelo isolamento, tanto o herói trágico ao cumprir sua missão como o personagem cômico ao entregar-se a uma ideia fixa. É, portanto, no interior da relação não questionada do entre homens que, nos dois extremos do drama – na tragédia e na comédia –, se situa o problema de um isolamento atual no plano temático. A situação é distinta na peça épica de Bruckner. Nela, o quadro não problemático é o das vidas que correm lado a lado, o isolamento. Por isso, entra no lugar da forma dramática, do acontecimento inter-humano posto como absoluto, a épica da apresentação, a relativização face ao eu épico de cada existência isolada. E no interior

33 Ferdinand Bruckner, *Die Verbrecher* [*Os criminosos*]. Berlim: S. Fischer, 1928, p. 102.

disso, a comunicação – agora convertida em exceção e pervertida no espaço da "existência egocêntrica lado a lado" em algo criminoso – se transforma em tema. Mas a reintrodução temática da esfera inter-humana não logra de modo algum fazer com que a obra épica volte a ser um drama; como algo objetivo e questionável, ele antes anseia por entrar como objeto numa segunda relação – desta vez temática – no interior da forma épica, que já abriga uma [primeira] relação sujeito-objeto. Disso dá conta o decisivo segundo ato: agora igualmente objetivados como tema, os acontecimentos do primeiro ato aparecem aqui como objeto de debates judiciais.

Esse adensamento temático corresponde ao adensamento formal. O primeiro ato introduz em frouxo lado a lado e sucessão o caminho que conduz ao crime alguns habitantes do prédio: uma velha dama empobrecida vende as joias do cunhado, que lhe haviam sido confiadas, para poder educar os filhos. Uma jovem quer pôr fim à vida com um filho recém-nascido, mas volta atrás assustada ao encarar a morte, tornando-se – ao salvar-se – uma infanticida. Uma cozinheira que mata sua rival dirige as suspeitas sobre o amante a fim de também vingar-se dele. Um jovem testemunha em falso perante a lei, em favor de um chantagista, para manter em segredo sua homossexualidade. E um jovem empregado tira dinheiro do caixa para poder viajar para o exterior com a mãe de um amigo. Isso tudo é retratado durante o primeiro ato, não de forma dramática – engrenando-se os momentos isolados – mas numa justaposição desconexa, limitada a umas poucas cenas pregnantes, que remetendo ao passado e ao futuro mais sugerem do que expõem os acontecimentos propriamente ditos. As cenas não engendram uma a outra em fechada funcionalidade, como ocorre no drama, mas são obra de um eu épico que dirige seu refletor, alternadamente, sobre um ou outro ambiente da habitação. Chegam ao espectador fragmentos de diálogos; quando ele apreende seu sentido e pode, por si próprio, imaginar o que se segue, o refletor de novo se move e ilumina uma nova cena. Tudo é assim epicamente relativizado e inserido num ato narrativo. A cena não tem sozinha a supremacia, tal como no drama; a qualquer momento a luz pode abandoná-la, lançando-a de novo às trevas. Isso expressa, ao mesmo tempo, que a realidade não irrompe aqui ela própria em direção à abertura dramática ou que nesta já se move desde sempre, mas

precisa antes ser descerrada em um procedimento épico. Essa épica não pode decerto abrir mão do diálogo, uma vez que não deixa o eu [que nela se manifesta] tomar a palavra como narrador, mas pode, em contrapartida, fazer com que o diálogo negue a si próprio. Como não precisa mais responder pela progressão da obra (garantida pelo eu épico), o diálogo pode se destramar em monólogos tchekhovianos ou mesmo se recolher ao silêncio, recusando com isso o dialogismo enquanto tal.

À multiplicidade do primeiro ato se contrapõe a unidade do segundo. Apesar de o palco simultâneo ser conservado e, em lugar dos três andares do prédio de apartamentos entrarem em cena os do tribunal penal, os ambientes e ações isolados relacionam-se de modo inteiramente diverso uns com os outros. Sua simultaneidade é realçada por sua identidade, que se evidencia ante o tribunal. Elas não mostram mais diferentes aspectos da vida de uma grande cidade e sim a mecânica uniformidade da jurisdição. A isso responde a mudança formal. A troca de cena não se funda mais na liberdade do narrador épico, que ora se volta para um grupo de personagens, ora para outro. O essencial agora é que os fragmentos dos diferentes debates judiciais se fundem na imagem unitária do tribunal. Consegue-se isso ao borrar as passagens [de um processo a outro] segundo o princípio da falsa identidade do jogo de dominó. Um dos processos é interrompido com as palavras do presidente: *O delito salta aos olhos*, a cena escurece, outra sala do tribunal se ilumina e o espectador é inserido no novo processo pelas mesmas palavras de um novo presidente: *O delito salta aos olhos.*[34] Nesse mesmo sentido se empregam na sequência as expressões: *Eu pergunto às testemunhas*;[35] *O senhor conhece o réu?*;[36] *Tem a palavra o senhor procurador*;[37] *O conceito de pena perderia todo sentido...*;[38] *Qual é a essência do direito*;[39] *Em nome do povo....*[40] Sempre que uma dessas frases é pronunciada, a

34 Id., ibid., p. 77.
35 Id., ibid., p. 82.
36 Id., ibid., p. 85.
37 Id., ibid., p. 99.
38 Id., ibid., p. 99.
39 Id., ibid., p. 100.
40 Id. ibid., pp. 102-104.

cena isolada transpõe seu encerramento dramático: ela toma de empréstimo a linguagem real do processo jurídico e, com a citação, resvala para outra cena. Não há nenhum laço orgânico entre duas cenas sucessivas, sendo a continuidade [entre elas] antes simulada através da junção das mesmas com vistas a um terceiro termo, do qual ambos tomam parte: o conceito de tribunal. Isso, porém, é montagem. Seu significado histórico-formal não pode aqui ser senão aludido, pois não pertence à patologia da arte dramática, mas à da épica e da pintura. Que a epicização da dramaturgia do século XX não consolida a posição da épica, mas abre espaço igualmente no interior da última para a formação de forças antitéticas, é o que se infere a propósito do exemplo do *monologue intérieur*[41] dado anteriormente. Não apenas a interiorização e seu corolário metodológico, a psicologização, porém igualmente a alienação do mundo externo e seu correlato, a fenomenologia, voltam-se contra o papel tradicional do narrador épico.[42] E a montagem é a forma artística épica que renega o narrador épico. Se a narrativa perpetua o ato de narrar sem romper o vínculo com sua origem subjetiva – o épico –, a montagem enrijece no instante mesmo em que surge, dando a impressão – como o drama – de formar um todo a partir de si mesma. Ela só remete ao narrador épico como a uma marca de fábrica – a montagem é o produto industrial do gênero épico.

14. Jogo da impossibilidade do drama [Pirandello]

Seis personagens à procura de um autor (1921) é considerada há décadas por muitos a quintessência do drama moderno. O papel histórico da peça, porém, dificilmente corresponde àquilo que motiva seu surgimento – como o descreve o prefácio de Pirandello: um acidente de trabalho na obra de sua imaginação.

41 Cf. p. 81. (Cf. texto traduzido, no original p. 73.)

42 Cf. Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, v. 11. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 41 e s. [ed. bras., "A posição do narrador no romance contemporâneo", in *Notas de literatura*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 55 e ss.].

Trata-se de saber por que as seis personagens estão "em busca de um autor"; por que este, afinal, não era Pirandello. Em resposta a isso, o dramaturgo relata como a fantasia trouxe um dia a sua casa seis personagens. Ele as recusou, no entanto, ao não ver em seu destino nenhum *sentido mais elevado* que justificasse sua configuração. Foi tão só a obstinação com a qual elas ansiavam pela vida que permitiu a Pirandello descobrir esse *sentido mais elevado*, que não era mais, contudo, o que elas tinham em mente. No lugar do drama de seu passado, ele coloca o drama de sua nova aventura: a busca por outro autor. Nada autoriza a crítica a duvidar dessa explicação, embora nada possa impedi-la tampouco de por a seu lado uma outra que, extraída da própria obra, a arrebata do acaso de modo a lhe conferir seu significado histórico. Logo após a entrada em cena das seis personagens – ensaia-se no palco outra peça –, seu porta-voz fala sobre aquela recusa do dramaturgo e completa sua justificativa no prefácio com as seguintes palavras: *L'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o* non pote *materialmente metterci al mondo dell'arte.*[43] A percepção de que isso dependia menos de vontade que de poder – em termos objetivos, da possibilidade – se confirmará em seguida, de diversos modos, ao longo de toda a peça. Pois a tentativa das seis personagens de conferir a seu drama realidade cênica com a ajuda da trupe que ensaia permite não só identificar a peça que Pirandello supostamente se recusara a escrever, mas entender os motivos que a condenavam de antemão ao fracasso.

A peça era um drama analítico à maneira das últimas de Ibsen ou de *Enrico IV* do próprio Pirandello, concebido praticamente ao mesmo tempo que *Seis personagens*. O primeiro ato se passa na casa da alcoviteira Madame Pace, onde um cliente reconhece na moça que lhe fora oferecida a enteada. Com o grito estridente da mãe da moça, sua antiga esposa que subitamente aparece, encerra-se o primeiro ato. O cenário do segundo é o jardim na casa do pai. Malgrado o filho, esse toma de volta para si a ex-mulher e seus três rebentos.

43 Em italiano no original: "O autor que nos criou, vivos, depois não quis, ou materialmente *não pôde*, meter-nos no mundo da arte". Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore.* 3ª ed. Firenze: Bemporad, s. d., p. 16 (grifo nosso). Trad. alemã: *Sechs Personen suchen einen Autor*. Berlim: H. Feist, 1925, p. 47 [ed. bras., *Seis personagens à procura de um autor.* Trad. Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci (Prefácio). São Paulo: Abril, 1978, p. 365].

Cada um nutre em relação ao próximo sentimentos de hostilidade: o filho em relação à mãe, pelo abandono do pai; a filha em relação ao padrasto, por causa da visita a Madame Pace; o padrasto em relação à filha, por ela julgá-lo unicamente em função desse mau passo; o filho em relação à meia-irmã, por ela ser filha de um estranho. Na análise de inspiração ibseniana, o passado dos pais é aos poucos iluminado e o erro é encontrado nos princípios do pai, bem-intencionados, mas deletérios. *Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale*[44] é a explicação dada por ele por ter se casado com uma mulher que não amava, em razão de sua origem humilde, por ter dela tomado o filho, entregando-o para ser criado no campo a uma ama de leite. Quando a mãe encontra compreensão junto ao secretário do marido, o pai acredita ter de renunciar a ela e deixa que ambos constituam uma nova família. Mesmo o interesse mais bem-intencionado manifestado em relação a eles na sequência mostra-se daninho: o secretário enciumado parte com a mulher e os filhos para o estrangeiro, de onde esses regressarão necessitados, após sua morte, na mais profunda miséria. A mãe costurava para Madame Pace, a filha entregava-lhe o trabalho feito. A peça se encerra – como tantos dramas analíticos – com uma catástrofe sem motivo: um dos filhos se afoga no poço, o outro põe fim à vida com uma pistola.

Encenar o plano dessa peça de acordo com as regras do drama clássico teria exigido, para além da maestria de Ibsen, sua violência cega. Pirandello, no entanto, identificou claramente a resistência que a matéria e seus propósitos intelectuais ofereciam à forma dramática. Por isso, renunciou a ela e, em vez de romper, reteve a resistência [que ela oferecia] no plano temático. Nasceu assim uma obra que substitui a planejada, na medida em que a trata como uma obra que não é possível.

As conversas entre as seis personagens e o diretor da trupe não fornecem só o esboço da peça original, mas também dão voz às forças que desde Ibsen e Strindberg já questionavam a forma dramática. A mãe e o filho lembram

44 Em italiano no original: "Sempre tive destas malditas aspirações a uma sólida sanidade *moral*". *Sei personaggi in cerca d' autore*, op. cit., p. 34, trad. alemã, p. 60 [ed. bras., p. 380].

figuras de Ibsen;[45] não sendo, contudo, a tal ponto sujeitados pelo dramaturgo, podem revelar o quanto lhes é odiosa a abertura dialógica em cena.

> *A mãe:* Ai, meu senhor, eu lhe suplico que impeça este homem de levar à frente seu intento; isso para mim é pavoroso![46]
> Deus do céu! Por que fazer uma peça dessa desgraceira toda? Não basta que alguém a tenha vivido? Que loucura, agora ainda apresentá-la também na frente dos outros![47]
> *O filho:* O que eu sinto, senhor diretor, isso eu não posso nem quero mostrar. Eu poderia, no máximo, confessar a mim mesmo e mesmo isso não pretendo fazer. Eu não posso, portanto – como o senhor vê –, tomar parte em qualquer ação.[48]
> Você não tem pudor de escarafunchar na frente de todo mundo a sua vergonha e a nossa? Eu não me presto a isso! Eu não! Eu personifico a vontade daquele que não quis nos botar no palco![49]

Chega a ser objeto de discussão o fato de essa atitude do filho impossibilitar a unidade dramática, pois esta implica justamente o reencontro com aqueles que ele pretende evitar:

> *O diretor:* Vamos começar ou não, afinal, esse segundo ato?
> *A enteada:* Eu não falo mais nada! Mas veja bem: encená-lo inteirinho no jardim, como o senhor pretende, isso de fato não vai ser possível.
> *O diretor*: Por que não vai ser possível?
> *A enteada*: Porque ele (*indica novamente o filho*) se tranca sempre no seu quarto![50]

Em outras cenas, desponta no protesto da enteada o naturalismo. A tal ponto o teatro é aqui concebido como imitação da realidade que ele se vê,

45 Cf. pp. 38-39. (Cf. texto traduzido, no original p. 30.)
46 *Sechs Personen suchen einem Autor*, p. 51 e ss. [ed. bras., p. 370].
47 Id.,ibid., p. 80. [A passagem não consta das traduções brasileiras (N.T.)]
48 Id. ibid., p. 71 [ed. bras., p. 391].
49 Id., ibid., p. 134 [ed. bras., p. 458].
50 Id., ibid., pp. 118 e ss. [ed. bras., pp. 440 e ss.].

em função da diferença que não pode ser suprimida entre o cenário real e o teatral, entre a "personagem"[51] e o ator, condenado de antemão ao fracasso.[52] Ao mesmo tempo, a enteada representa o eu strindberguiano, que exige para si o domínio absoluto do palco. A crítica do diretor, que ela desperta com sua atitude, pode ser lida como uma crítica à dramaturgia subjetiva como um todo:

> *A enteada:* Mas eu quero representar o meu drama, o meu próprio drama!
> *O diretor* (*irritadíssimo*): Ai, ai, sempre o seu drama! Mas ele, a bem da verdade, não é só seu. Ele é também o drama dos outros! É também o drama dele (*indica o pai*), também o da sua mãe! Não dá para uma personagem passar por cima de todas as outras e se meter desse modo no primeiro plano. É preciso mantê-las em equilíbrio recíproco e representar aquilo que é representável! Eu sei muito bem que cada um traz dentro de si toda uma vida que gostaria de pôr para fora. Mas a dificuldade é justamente esta: só deixar ver aquilo que é possível e necessário, e permitir que desse pouco se reconheça o todo! Claro que seria cômodo se cada personagem pudesse, diante do público, deitar fora todas as suas carências num belo monólogo ou num longo discurso![53]

É só na personagem do pai que ganha voz, porém, aquilo que é o mais particular de Pirandello. Que este implica a supressão do elemento dramático é, no entanto, algo que não é dito, seja porque a realização do drama calava fundo no coração do pai, seja porque Pirandello não pretendia restringir ao drama a validade de suas teses. Não obstante, os pressupostos existenciais do drama nunca chegaram a ser questionados com tanta agudeza quanto no subjetivismo – ligado à filosofia da vida – de Pirandello. É esse que primeiro condena ao fracasso o drama das seis personagens, e é a partir dele que se deve entender sua eterna e malograda procura por um autor.

51 No original *Person*, tanto personagem teatral como pessoa. [N.T.]

52 Id., ibid. p. 109. Cf. também pp. 87 e 107.

53 Id., ibid., p. 110 [ed. bras., p. 432].

Aqui sim está o cerne de todo o mal! Nas palavras! Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas; cada um seu mundo próprio! E como podemos nos entender, meu senhor, se coloco nas minhas palavras o sentido e o valor das coisas que estão em mim; ao passo que aquele que as ouve só pode apreendê-las segundo o sentido e valor do seu mundo? Acreditamos nos entender, mas não nos entendemos nunca![54]

Para mim, meu senhor, o drama consiste pura e simplesmente nisso: em sua consciência cada um acredita ser "um" mas é, na verdade, "muitos". Conforme a todas as possibilidades de ser que existem dentro de nós: "um" com este, "um" com aquele outro – inteiramente diferente! E isso sempre na ilusão de ser "um para todos", e até mesmo sempre "aquele um" pelo qual nos tomamos a nós mesmos em todas as nossas ações. Isso, porém, não é verdade! Não é verdade! Só percebemos isso quando nos vemos de repente, por alguma infelicidade, presos a uma ação qualquer. E então sentimos – me parece – que não somos idênticos a essa ação, que não estamos inteiramente contidos nela, e que seria uma tremenda injustiça julgarmo-nos a partir dela, querer como que prender a ela toda nossa existência, como se ela fosse uma só e a mesma coisa que essa ação.[55]

Se a primeira citação nega a possibilidade de entendimento através da linguagem, a segunda se dirige contra a ação como forma válida de objetivação do sujeito. Contra a profissão de fé da forma dramática, que toma o diálogo e a ação – justamente no que eles têm de definitivo – como expressão adequada da existência humana, Pirandello vê neles uma limitação intolerável e deletéria da diversidade infinita da vida interior.

Como crítica do drama, *Seis personagens à procura de um autor* não é uma obra dramática, mas épica. Como ocorre em toda a "dramaturgia épica", nela é temático o que de ordinário constitui a forma do drama. No entanto, o fato de esse tema não aparecer formulado como problema do vínculo inter-humano de um modo geral (como em *Sodome et Gomorrhe*, de Giraudoux), e sim como drama posto em questão, como procura de um autor e tentativa

54 Id., ibid., p. 57 [ed. bras., p. 377].

55 Id., ibid., p. 68 e ss. [ed. bras., p. 389].

de realização teatral, justifica o lugar particular da obra na dramaturgia moderna, fazendo dela uma espécie de autoexposição da história do drama. Na evolução épica, ela representa ao mesmo tempo uma nova etapa intermediária: a contraposição sujeito-objeto permanece tematicamente velada, mas esse véu não mais coincide com a ação propriamente dita (como ainda acontecia na *Sonata de espectros* de Strindberg e em *Antes do alvorecer* de Hauptmann).[56] A temática se segmenta em dois estratos: um dramático (o passado das seis personagens) que, não obstante, não consegue mais se condensar numa forma, ao qual responde um segundo estrato, que se relaciona com o primeiro de forma épica: a aparição das seis personagens durante o ensaio da trupe e a tentativa de realizar seu drama. Elas narram e encenam seu próprio destino, sendo seu público o diretor e sua trupe. A supressão do elemento dramático não é, contudo, levada a termo, pois na ação épica que emoldura a peça e se serve ela própria da forma dramática não se questiona aquilo em que não se confia na ação propriamente dita: a atualidade da relação inter-humana. A ideia do teatro épico só se realizaria plenamente se a situação narrativa não fosse mais temática, nem tampouco cênico-dialógica. Como está, ela pode sempre ser tentada a recair numa conclusão pseudo dramática. Em *Seis personagens*, os dois planos temáticos, cuja dissociação constitui o princípio formal da obra como um todo, terminam ao final por se unir: o tiro de pistola mata o rapaz tanto no passado narrado pelas seis personagens como no presente cênico dos atores que ensaiam, e a cortina – que já se encontrava de início erguida para, de acordo com as leis do teatro épico, fundir a realidade do ensaio teatral com a dos espectadores – acaba de fato, ao final, por cair.

15. Monólogo interior [O'Neill]

As *dramatis personae* sempre tiveram a possibilidade de, uma vez ou outra, fazer uso do aparte. Mas essa demissão passageira do diálogo não desmente a afirmação de que a forma dramática tem o dialogismo por princípio, nem

56 Cf. pp. 58-59 e pp. 66-67. (Cf. texto traduzido, no original pp. 51 e ss. e 60 e ss.)

tampouco é a famosa exceção que não faria mais do que confirmar a regra (uma expressão que não faz sentido). Ao contrário, ela prova indiretamente a força do fluxo dialógico, que sobrevive a tal interrupção como que para além do diálogo. Mas isso só é possível porque o falar à parte, do modo como o conhece o drama genuíno, não tende de forma alguma a destruir o dialogismo; também aqui, vale o que, numa observação já citada, G. Lukács afirmara sobre o monólogo.[57] O que se enuncia no aparte não se diferencia essencialmente do que se enuncia no diálogo: ele não provém de um estrato mais profundo do sujeito e não é algo assim como a verdade interna diante da qual o diálogo se mostra como a mentira inerente àquilo que vem de fora. Não por acaso, é a comédia o seu ambiente mais próprio: aqui, menos do que em qualquer outra parte, é questionada a possibilidade de compreensão em sua essência ou postulada uma verdade psicológica. Mas nesse espaço dialógico assegurado, sua destruição passageira é justamente de máxima comicidade: daí os mal-entendidos e quiproquós de que é feita, por exemplo, toda a farsa *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire* [*Sganarelle ou o cornudo imaginário*] de Molière. Aqui o aparte cumpre, então, sua mais importante função: ao pontuar os mal-entendidos e quiproquós, ele os ressalta. Não é de resto nenhum acaso que os grandes dramaturgos do passado, nos encontros de mais funda problematicidade de seus dramas – onde o aparte se imporia aos autores de hoje –, renunciassem a tal recurso. Vale reler, nesse sentido, o diálogo de Fedra e Hipólito, de Racine,[58] ou o de Maria e Elisabeth, de Schiller.[59] É justamente porque aqui a construção dialógica é afrontada em seus fundamentos que não deve intervir o aparte, sendo necessário, se a forma dramática deve ainda ser conservada, que o diálogo munido de toda sua força lute por sua continuidade. E quando, num drama genuíno, tragédia e comédia se interpenetram, como no *Anfitrião* de Kleist, de bom grado o aparte tende ao polo cômico: por isso o *Maldita seja a loucura que me atraiu até aqui*[60] de Júpiter – que alude à

57 Cf. p. 43. (Cf. texto traduzido, no original p. 35.)

58 *Fedra*, segundo ato, cena 5.

59 *Maria Stuart*, terceiro ato, cena 4.

60 *Anfitrião*, segundo ato, cena 5.

tragicidade dos deuses – corre sempre o risco de não ser levado a sério, como a fala de alguém que foi ludibriado.

A transformação histórica no significado do aparte, que se processa no início da dramaturgia moderna, é particularmente evidente nos dramas de Hebbel. Rudolf Kassner viu em seus heróis o homem *que ficou longo tempo consigo mesmo, desprovido de palavras*[61] e o aparte é aqui – de fato – sobretudo um "para si", um "dentro de si", um falar como que sem palavras. Os apartes não são mais função da situação, mas sua ocorrência denuncia a interioridade do homem, que já se tornou para ele algo de externo. Assim, denuncia-se, logo na primeira cena, pela interpolação de um "para si" em meio a uma conversa aparentemente trivial, o pensamento insano de Herodes. Judas, um capitão, relata-lhe o incêndio da noite anterior e fala sobre uma mulher que se recusara a deixar a casa em chamas.

Herodes: Ela devia estar louca!
Judas: É possível
Que com a dor tenha se tornado!
Seu marido morrera naquele instante,
Em sua cama jazia quente inda o cadáver.
Herodes (*para si*): Isso eu quero contar para Mariamne,
Fitando-lhe então os olhos!
(*em voz alta*) Não teve essa mulher porventura filhos? Se os tivesse,
deles me ocuparia! Ela própria não obstante
Com o fausto dos príncipes deve ser sepultada,
Talvez ela fosse a rainha das mulheres![62]
E na conversa decisiva:
Herodes: Se um dia

Eu mesmo, à beira da morte me encontrasse, poderia fazer
O que tu de Salomé esperas; poderia

61 Cf. p. 98. (Cf. texto traduzido, no original p. 90.)

62 Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke* [Obras completas], v. 2, Berlim: B. Behr, 1904, p. 200 e ss.

Um veneno preparar e no vinho ofertar-te
Estando de ti seguro, assim, mesmo na morte!
Mariamne: Se assim o fizesse, te curarias!
Herodes: Ó não! Não! Eu, contigo, o partilharia!
Mas, dize: um amor assim desmedido,
Acaso o perdoarias?
Mariamne: Se depois desse trago,
Alento ainda para uma última palavra me restasse,
Com ela, te amaldiçoaria!
(*para si*)
Sim, e assim eu tanto mais faria quanto mais certa estou
Se a morte daqui te chamasse,
De poder ao punhal, em minha dor entregar-me:
É possível fazê-lo, mas não suportá-lo![63]

O aparte não vem aqui retificar o erro de uma situação externa, mas com ele, sobretudo, a conversa com Herodes se prolonga no íntimo de Mariamne; seu mais fundo sentir se revela, sem desmentir com isso seu discurso, mas aprofundando-o substancialmente. Em Mariamne não ganham voz duas pessoas distintas: uma que se dissimula frente a Herodes, e outra que é ela própria. Se ela dissesse tudo, não se trairia – como, por exemplo, o Júpiter de Kleist – embora tenha sentimentos que sua alma se nega a compartilhar com o esposo. E o fato de dever nesse momento silenciar seu verdadeiro amor por Herodes, contribui significativamente para o conhecimento de sua essência.

O uso que Hebbel faz do aparte antecipa, portanto, a técnica do *monologue intérieur* dos romancistas psicológicos do século XX e é compreensível que a dramaturgia moderna se sentisse encorajada pela escola de Joyce a um uso mais abrangente desse recurso. O drama em nove atos *Strange Interlude* (1928), de Eugene O'Neill, não registra, com efeito, apenas as conversas de seus oito heróis, mas seguidamente também os pensamentos secretos que eles não podem comunicar aos demais e lhes são sobretudo estranhos. É o que

63 Id., ibid., p. 218 e ss.

mostra indiretamente o início do último ato. Pela primeira vez, silenciam os solilóquios internos, pois se encontra frente a frente um jovem casal de namorados que, ao menos por um curto espaço de tempo, desconhece o abismo entre os homens. Mas na medida em que passa a constituir a forma com tanta legitimidade quanto o diálogo, o aparte perde o direito de portar esse título. Pois só faz sentido a menção a um "falar à parte" num espaço em que, em princípio, se fala para outra pessoa. Aqui, entretanto, o aparte não é mais a passageira autossupressão do diálogo, mas se encontra como forma autônoma ao lado do diálogo dramático, na qualidade de relato psicológico de um eu épico. *Strange Interlude* é, portanto, em sua forma, montagem: compondo-se de partes épicas e dramáticas. Seu eu épico necessita da montagem não só para apreensão psicológica do aparte, mas também para garantir seu todo formal. A continuidade da obra de fato não pode mais ser obtida a partir do próprio diálogo; seguindo-se os solilóquios uns aos outros sem nenhum diálogo, se nenhum eu épico mantivesse no prumo o curso do tempo, ele cessaria. Mas o narrador épico da montagem de *Strange Interlude* não se torna compreensível apenas a partir do drama psicológico. Nele ainda atua o romancista naturalista, herdeiro de Zola, que não tendo mais nada a dizer sobre suas personagens – quanto menos algo favorável –, se limita a registrar, como um aparelho, as falas internas e externas que lhe são transmitidas por homens [condicionados] num espaço sem liberdade de leis genéticas e psíquicas.

16. O eu épico como diretor de cena [Wilder]

É difícil achar na dramaturgia moderna uma obra que seja, ao mesmo tempo, tão arrojada em seu aspecto formal e tão comovente na simplicidade de seu enunciado quanto *Nossa cidade*, de Thornton Wilder. No lirismo melancólico que o cotidiano aqui adquire, Wilder é tributário dos dramas de Tchekhov; entretanto, suas inovações formais procuram libertar a herança tchekhoviana de suas contradições e conduzi-la à forma adequada para além da forma dramática. Uma vez que Tchekhov – assim como Hauptmann e outros autores – não quis renunciar à forma dramática, ele precisou falsear uma vida como a de seus personagens, que não

se cumpre na esfera da decisão e do conflito, como uma existência dramática, ao menos a princípio. Aquilo que se arrastava de maneira profundamente impessoal, numa sucessão uniforme e sem eventos, se transformou em acontecer inter-humano atual, passando a ter a aparência de unicidade. De uma infidelidade como essa ao tema, condicionada por razões puramente formais, Wilder não quis ser acusado. Por esse motivo, ele desobrigou a ação da tarefa dramática de constituir a forma por suas próprias oposições internas, confiando-a a uma nova figura que, situada no ponto arquimediano do narrador épico – fora do âmbito temático –, é introduzida na peça como seu diretor de cena. Na medida em que as *dramatis personae* com ele se relacionam como objetos da apresentação teatral, o momento da apresentação como parte da cena – sempre encoberto no drama genuíno – aqui se torna explícito.[64] Só se pode a propósito falar de uma "destruição da ilusão" se esse conceito da dramaturgia romântica não for tomado de maneira acrítica. "Ilusão" dramática é como se descreve, do ponto de vista da recepção psicológica, a homogeneidade que confere ao drama seu aspecto de mundo, ou seja, seu caráter absoluto.[65] A ilusão é destruída quando a estrutura do drama passa a ser em si discernida, quando uma outra relação (supra e intrapessoal) se ergue, como que de viés, face à relação inter-humana. Tanto na "ironia romântica" de Tieck como no "teatro épico" de Wilder está presente essa relação entre sujeito e objeto da consciência; com a diferença essencial de que os personagens das comédias de Tieck, como projeções do sujeito do primeiro romantismo, têm consciência de si próprios – ou seja, se tornam objeto para si próprios –, ao passo que, em *Nossa cidade*, é o diretor de cena que deles tem consciência como personagens; a relação sujeito-objeto apresenta-se, portanto, como uma relação exterior aos personagens: mais precisamente, como a relação épica entre o narrador épico e seu objeto. A destruição romântica da ilusão tem como resultado a configuração da perda real do mundo tal como a experimenta o eu que se tornou onipotente; a destruição da ilusão no drama moderno conduz, ao contrário, àquela experiência estética do mundo que transmite toda poesia épica.

64 Cf. p. 69. (Cf. texto traduzido, no original p. 63.)

65 Cf. p. 25-26. (Cf. texto traduzido, no original p. 17 e ss.)

No lugar da ação dramática entra a narrativa cênica, que segue a ordem definida pelo diretor de cena. As partes isoladas não se engendram mutuamente como no drama, mas são conjugadas pelo eu épico segundo um plano que ultrapassa e generaliza os acontecimentos isolados, conectando-os de modo a formar uma totalidade. Com isso, também retrocede o momento da tensão dramática, uma vez que as cenas isoladas não precisam trazer em germe as que a sucedem. A introdução,[66] que por certo nunca foi tão difícil como aqui de dramatizar, isto é, de inserir no curso da ação, pode agora permanecer em sua condicionalidade épica. "A vida diária" é o título desse primeiro ato:[67] por um curto espaço de tempo – de manhã, à tarde e à noite – ele intervém no mundo de duas famílias. Já que a essas cenas não se atribuiu qualquer tarefa dramática, elas não têm que incitar a vida a qualquer situação de conflito: tudo leva a crer que o dia mostrado, esse 7 de maio de 1901, é um dia como outro qualquer. Também as duas famílias vizinhas são configuradas segundo o princípio da representatividade: a família do médico e a do redator não têm nenhum traço característico, dois filhos cada – uma moça e um rapaz, com problemas que toda família conhece, com singularidades na conversa que valem por outras mil. "Amor e casamento" é o título do segundo ato; é agora 7 de julho de 1904, o dia em que o filho do médico se casa com a filha do redator. De novo, um dia começa – igual, a princípio, a todos os outros –, seguindo-se então os preparativos para o casamento. Para explicá-lo, o diretor de cena recua no tempo, fazendo com que a conversa na qual George e Emily descobrem ter sido feitos um para o outro se torne de novo presente cênico, encadeada a uma conversa igualmente pretérita dos pais de George sobre o casamento em vista. Seguem-se as bodas, expostas, uma vez mais, não como um evento que marca um presente único, mas como um acontecimento significativo que ocorre na vida de quase todos os homens. *Há muito a dizer sobre um casamento* – diz ao público o diretor de cena – *e muita coisa se pode pensar num casamento. Nós não podemos colocar*

66 No original, *Exposition*. Cf. capítulo "A crise do drama", nota 1.

67 Thornton Wilder, *Our Town*. Nova York: Coward & McCann, 1938, trad. alemã, *Unsere kleine Stadt*, H. Sahl. Frankfurt: S. Fischer, 1954, p. 32 [ed. bras. *Nossa cidade*, trad. Elsie Lessa. São Paulo: Abril, 1977, p. 57].

tudo isso em um único *casamento – sobretudo em Grover's Corners, onde eles são, ainda por cima, especialmente curtos e sem pompa. Aqui nesse casamento, eu faço o papel de sacerdote. O que me dá o direito de dizer um pouco mais sobre tudo isso...*[68] O caráter representativo da ação é tão pouco dissimulado que o diretor de cena pode suprir com palavras aquilo de que a apresentação cênica não dá conta. E é assim igualmente no terceiro ato, que trata da morte. Nove anos mais tarde, no verão de 1913, Emily morre durante o parto de seu segundo filho e é enterrada no cemitério de Grover's Corners.

Mas o diretor de cena não recebe da ação unicamente a tarefa de assegurar o todo formal. Nele também se sedimenta em forma aquela temática por meio da qual o drama da virada do século se viu em crise. A fragmentação das relações inter-humanas levou aqui o diálogo a uma situação paradoxal: quanto mais incertas se tornavam suas bases existenciais, tanto mais ele precisava dissolver em forma dialógica os elementos estranhados provenientes do âmbito do passado[69] e das relações sociais[70] que se situam para além do diálogo. Agora o diretor de cena toma à ação dialógica a exposição dessas objetividades. A distância épica que, em contraposição à forma dramática, os heróis de Ibsen possuem em relação ao próprio passado e os de Hauptmann em relação ao condicionamento político-econômico de sua vida – interna [até então] ao tema –, encontra desse modo na posição épica do diretor de cena sua expressão formal. Este substitui as figuras mediadoras que a dramaturgia de transição de Strindberg e Hauptmann conhecera no interior da ação: o diretor Hummel[71] e o pesquisador social Loth.[72]

O contexto temporal dos três atos, bastante apartados entre si – juntamente com o passado e os anos por vir –, ganha exposição épica nos relatos intermediários do diretor de cena. Mais importante que isso, no entanto, é sua descrição do ambiente: a cidade de Grover's Corners com seu conjunto

68 Id., ibid., p. 48 [ed. bras., p. 87].

69 Cf. pp. 36-37. (Cf. texto traduzido, no original p. 28 e ss.)

70 Cf. Gerhardt Hauptmann, cf. p. 66 e ss. (Cf. texto traduzido, no original p. 59 e ss.)

71 Cf. pp. 59-60. (Cf. texto traduzido, no original p. 51.)

72 Cf. pp. 68-69. (Cf. texto traduzido, no original p. 61 e ss.)

de relações geográficas, políticas, culturais e religiosas. O que o dramaturgo naturalista tentara a duras penas transpor para um acontecimento inter-humano atual, num trabalho fadado de antemão ao fracasso, é aqui entre as três primeiras cenas apresentado ao público como uma introdução pelo diretor de cena, por um "professor da universidade" e pelo redator que toma parte na ação. Em tom científico ironicamente preciso, o espectador é informado sobre o pano de fundo objetivo em meio ao qual a vida das duas famílias transcorre, ainda que apenas como sucedâneo da vida da cidade. Mesmo que aqui se mantenha a intenção naturalista, de no palco desvelar o ambiente como fator condicionante da existência humana individual, procura-se ao mesmo tempo libertar o espaço dialógico daqueles elementos objetivos que reiteradas vezes na dramaturgia de transição ameaçavam reverter o diálogo em descrição épica. Como sinal externo dessa tendência pode também ser entendida a ausência de cenário e adereços. Só são permitidos elementos objetivos no relato do diretor de cena, ficando a cena necessariamente livre para o acontecimento inter-humano – no mais, ameaçado e restrito. Graças a essa configuração épica das condições objetivas, em *Nossa cidade* o diálogo adquire uma transparência e pureza que desde o classicismo só se conservavam no drama lírico. O teatro épico de Wilder mostra-se, assim, não como simples renúncia ao drama, mas como tentativa de dispor no quadro épico de um novo espaço para seu conteúdo propriamente dito, o dialogismo.

O quanto, porém, o diálogo se vê internamente questionado é o que vêm à luz no último ato, no qual Wilder decide reinserir na temática o princípio formal da obra e o *insight* que o levara a ele. Levada ao túmulo, Emily anseia, do círculo dos mortos, por voltar à vida. Em vão, os mortos procuram dissuadi-la de seu desejo; ela aventura-se a enfrentar a dolorosa decepção que lhe predizem e roga ao diretor de cena que lhe permita reviver ao menos um dia de sua vida. Esse deve ser o dia de seu décimo segundo aniversário. A liberdade épica do diretor de cena, que permite lançar mão do passado ao presentificá-lo,[73] reverte-se, por assim dizer, numa liberdade divina: ele pode conceder aos mortos seu passado de volta. A apresentação desse dia não é mais feita

73 Cf. p. 135 e ss. (Cf. texto traduzido, no original p. 127.)

para os espectadores mas para uma *dramatis persona* espectadora [ela própria], fazendo que a distância épica do narrador frente à vida que ele retrata se converta na distância dos mortos frente à vida em geral. Como já ocorria no jovem Hofmannsthal e não raro no período seguinte,[74] o perene autoestranhamento do homem é ilustrado a partir da perspectiva do morrer ou da morte, a que primeiro justificaria efetivamente essa distância do homem face a si mesmo. A imagem que o morto tem daqueles que vivem se revela, assim, como a imagem mortificante que o homem de hoje tem de si mesmo.

> *Emily:* As pessoas que vivem não entendem, não é mesmo?
> *Senhora Gibbs:* Não, minha querida – não muito.
> *Emily:* Cada um está como que dentro de uma caixinha fechada.[75]

Eis um dos *insights* que a morte possibilita. O outro se entende apenas por uma inversão, e só assim se torna efetivo:

> *Emily:* Por que haveria de ser doloroso [o retorno]?
> *Diretor de cena:* Você não vai apenas viver, mas verá a si própria enquanto vive.[76]

Se com isso não se expressasse uma experiência fundamental do homem que vive hoje, estranhada como experiência dos mortos, o espectador não poderia compreender o caráter trágico da cena seguinte, na qual Emily assiste a seu décimo segundo aniversário ao mesmo tempo como criança que participa e como mulher que assiste. O fato de Emily ver continuamente também a si própria é o reverso da cegueira que ela descobre nos vivos. *Everybody's inevitable self-preocupation* – nessa expressão o autor resumiu numa carta ambos os lados e se reportou a Tchekhov: *Chekhov's plays are always exhibiting this: Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a selfcentred dream...*

74 Cf. pp. 102-103. (Cf. texto traduzido, no original p. 94 e ss.)
75 *Unsere kleine Stadt*, op. cit., p. 61 [ed. bras., *Nossa cidade*, op. cit., p. 111].
76 Id., ibid., p. 52 [ed. bras., p. 114].

It is certainly one of the principal points that the Return to the Birthday makes.[77] A renúncia de Wilder à forma dramática, ao diálogo como único modo de expressão, também deve ser entendida a partir dessa revelação.

17. O jogo do tempo [Wilder]

Já é tempo de me habituar ao ar livre... Quase três anos de prisão preventiva, cinco anos na cadeia, oito anos no salão lá em cima – é assim que o tempo é encenado nos dramas analíticos de Ibsen: por seu cálculo e nomeação.[78] Mas exprimir a essência do tempo, sua duração, passagem e poder de gerar mudança, era algo que permanecia vedado ao dramaturgo Ibsen, pois isso somente é possível numa forma literária que permite não apenas temática, mas também formalmente a visão conjunta de dois pontos no tempo. Sua diferenciação quantitativa e qualitativa é, com efeito, a única prova que o tempo deixa para trás de sua evasão, que tudo modifica. A estrutura temporal do drama, no entanto, é uma sequência absoluta de presentes;[79] só é nela visível o instante sempre presente, ainda que como instante voltado ao futuro e, pelo instante futuro, pronto a destruir a si mesmo. Mas o acordo do agir com o curso do tempo, que se expressa nessa luz que só ilumina o que está no presente, não é o sentimento temporal dos heróis de Ibsen. A reflexão sem atos que os caracteriza os suspende, por assim dizer, sobre o curso temporal, só desse modo permitindo que o tempo para eles se torne tema. Ibsen leva isso em conta ao dramatizar o romance de vida de seus heróis apenas em seu último capítulo, desdobrando-o em conversas como uma análise a partir desse *finale* cenicamente representado. A épica visão de conjunto de diferentes pontos do tempo

77 Em inglês, no original: "A preocupação inevitável de cada um consigo mesmo. As peças de Tchekhov estão sempre mostrando isso: ninguém ouve o que o outro diz. Todos caminham num sonho egocêntrico. Esse, certamente é um dos principais aspectos salientados pelo retorno ao dia do nascimento." Thornton Wilder, Correspondence with Sol Lesser, in *Theatre Arts Anthology*, org. R. Gilder. Nova York: Theatre Art Books, 1950. [N.T.]

78 Cf. pp. 33-34. (Cf. texto traduzido, no original p. 24 e ss.)

79 Cf. pp. 26-27. (Cf. texto traduzido, no original p. 19.)

é alcançada assim ao menos no plano temático; isso ocorre, porém, às custas da ação dramática e de sua sequência absoluta de presentes, não mais "dramáticas" em função da análise que tudo domina. Essa crítica não se aplica, entretanto, àquela tradição dramatúrgica da qual com frequência – e erradamente – se indica Ibsen como um seguidor. Os dramaturgos se viram sempre de novo confrontados com uma matéria cuja extensão temporal lhes parecia inadequada para o drama; não querendo renunciar a ela (como Grillparzer ao tema "Napoleão"), só lhes era possível salvá-la para essa forma, concentrando-se em sua fase final. *Maria Stuart* de Schiller é disso o exemplo clássico e mostra também com toda a clareza a diferença em relação a Ibsen. Com efeito, não se tratava de modo algum para Schiller de narrar em retrospecto a vida da rainha escocesa, quanto menos ele a toma como exemplo de tematização do passado. Pelo contrário, nesse último capítulo toda a luta entre Maria Stuart e Elisabeth ainda é parte do presente e está mesmo por ser decidida; e é querer entender Schiller por intermédio de Sófocles, ou mesmo de Ibsen, pensar que tudo já estaria decidido com o alçar da cortina, estando previamente firmada a sentença de morte.[80]

O tempo enquanto tal só se tornou um problema para aquela época posterior ao classicismo, que se denomina época burguesa, cujo mais importante dramaturgo continua a ser sempre Ibsen. O primeiro grande documento desse interesse pelo tempo não é, porém, uma obra dramática, mas um romance de aprendizagem tardio, *A educação sentimental*, de Flaubert,[81] e ele chega ao ápice na obra de vida inteira do único discípulo de Flaubert, *Em busca do tempo perdido* de Proust. Pode-se indicar como um dos mais importantes temas desse romance a dialética trágica experimentada por Proust entre o *bonheur* como desejo realizado e o tempo enquanto potência que tudo modifica. Proust foi dolorosamente tocado pela descoberta de que a realização de qualquer desejo chega no fundo tarde demais: enquanto o homem a ela aspira como a uma meta, o tempo o modifica, e a realização não mais

80 Cf. a respeito a carta de Schiller a Goethe datada de 18 de junho de 1799.

81 Cf. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., pp. 127-40 [ed. bras., *A teoria do romance*, op. cit., pp. 126-38].

encontra nele o desejo, mas cai sempre no vazio. Por isso, segundo Proust, só o não previsto, aquilo que nunca foi objeto de desejo, pode verdadeiramente trazer felicidade.

Só o romance é capaz de configurar de forma plena uma tal equivalência entre ser e tempo vivida reflexivamente e não sem propriedade se acusou a literatura moderna de uma "completa desorientação" que impôs a tarefa de "representar dramaticamente desenvolvimentos, decursos sucessivos de tempo".[82] Não se deve, porém, confundir aqui "dramático" e "cênico", e querer condenar o tema do tempo como propriedade ilegítima não apenas do drama, mas do teatro em geral. Pois uma única obra que consiga fazer a exposição cênico-dialógica do tempo atesta também teoricamente sua possibilidade; e é como um êxito desse tipo que deve decerto ser vista a peça em um ato de Thornton Wilder, *The Long Christmas Dinner* [*A longa ceia de Natal*] (1931).

Já nas conversas entabuladas à mesa pela família Bayard durante essa "longa ceia de Natal" palpita sempre e de novo o motivo do tempo, seu decurso e paralisação:

> De qualquer modo, o tempo nunca passa tão devagar como quando se espera que os garotos cresçam e abracem uma profissão. Não quero que o tempo passe mais rápido. Não, muito obrigado.[83]
>
> Mas, mãe, o tempo vai passar tão rápido que você mal vai perceber que eu parti.[84]
>
> Então não há nada que eu possa fazer? – Não, minha criança. Só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em momentos assim.[85]
>
> Até logo, querido! Não cresça rápido demais, fique assim mesmo como você está![86]
>
> O tempo realmente passa muito rápido em um país novo e grande como o nosso. –

82 Id., ibid., p. 129 [ed. bras., p. 128].

83 T. Wilder, *The Long Christmas Dinner*. Nova York: Coward & McCann/ Yale University Press, 1931. Trad. alemã: *Das lange Weihnachtsmahl*, trad. H. E. Herlitschka, in *Einakter und Dreiminutenspiele*. Frankfurt: S. Fischer, 1954, p. 80 e ss.

84 Id. ibid., p. 85.

85 Id., ibid., p. 86.

86 Id., ibid., p. 90.

Mas na Europa com certeza o tempo deve passar bem mais devagar com essa guerra terrível.[87]

Então não há nada que eu possa fazer? Não, não, só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em momentos assim.[88]

O tempo passa aqui tão devagar que parece estar parado, eis tudo. Eu vou para algum lugar onde o tempo realmente passe, por Deus![89]

Como o tempo passa devagar sem as crianças em casa.[90]

Não dá... Não aguento mais [...]. São os pensamentos, os pensamentos sobre o que foi e o que poderia ter sido. E esse sentimento aqui em casa de que os anos continuam a moer, como um moinho...[91]

Mas a coisa não se reduz a um falar sobre o tempo. Com meios dramatúrgicos em parte emprestados do cinema, mas que só podem cumprir inteiramente seu papel no teatro, a passagem do tempo é evocada e trazida para uma vivência direta numa pureza como que desprovida de objetos. "*Ninety years are to be traversed in this play, which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household*"[92] – lê-se nas indicações cênicas introdutórias. A expressão "*in accelerated motion*" não deve ser tomada ao pé da letra. Pois mesmo que transcorram de fato noventa anos na ceia de Natal encenada, nada muda no andamento habitual do movimento e das falas. O acelerador de velocidade não é aqui empregado da maneira mecânica com que é conhecido no cinema, onde em geral serve para fins cômicos – raramente documentais (quando se trata de processos lentos) –, mas nunca para apresentar a passagem do tempo. E a tarefa de retratar noventa ceias de Natal no cinema tampouco seria resolvida com o acelerador de velocidade, e sim com os meios da montagem. De cada festa de Natal

87 Id., ibid., p. 91.

88 Id., ibid., p. 93.

89 Id., ibid., p. 94 e ss.

90 Id., ibid., p. 96.

91 Id., ibid., p. 96.

92 Em inglês, no original: "Devem-se atravessar noventa anos nessa peça, que representa em movimento acelerado noventa ceias de Natal no lar dos Bayard". [N.T.]

isolada, que anos e decênios separam umas das outras, cenas curtas seriam colocadas lado a lado. Ali sua diversidade atestaria a força transformadora do tempo que, de resto, só chegaria a ser expressa nessa desagregação espacial e em estreita relação com o que é mostrado. Wilder utiliza igualmente a montagem – como épico –, colocando lado a lado numerosas cenas, mas – como dramaturgo – vai além do propriamente fílmico, na medida em que conecta esses fragmentos dispersos no tempo numa unidade dramática que se resolve na apresentação imaginária de uma única – ainda que "longa" – ceia de Natal. Só esse segundo passo, que transforma a montagem épica em um acontecimento dramático absoluto e primeiro funda sua continuidade, torna possível aquela vivência direta do tempo da qual se falava. É como se os lapsos de tempo que a montagem deixa intocados nos espaços intermediários fossem, por meio do entrelaçamento dos fragmentos numa unidade dramática, postos para fora de seus esconderijos e conectados para formar um curso unitário que, apesar de não constituir a "longa ceia de Natal", a acompanha de maneira autônoma.

A transformação da montagem que abarca noventa anos num acontecimento dramático conduz a uma dissociação do curso temporal no interior desse acontecimento entre um curso temporal formal, que corresponde ao tempo da apresentação teatral, e um curso referente ao conteúdo, que é transmitido pela montagem original. Essa dualidade, óbvia para a épica, que se exprime no par conceitual de Günther Muller – "tempo da narração e tempo narrado" – surte um efeito particular no enquadramento dramático. O fato de que os dois andamentos temporais aqui não coincidem gera um "efeito de distanciamento" em sentido brechtiano: o curso do tempo – que tanto no drama como na vida ativa é imanente à ação e, portanto, não existe em absoluto de forma autônoma para consciência – é por conta à dissociação do que deveria ser idêntico experimentado, de uma só vez, como algo novo. Assim como a duração do tempo só pode ser apreendida espacialmente pela diferença entre dois pontos no tempo, também seu transcurso parece só poder ser produzido pondo em paralelo dois cursos temporais imanentes à ação e os diferenciando.

Essa diferença entre os dois cursos temporais, que pode ser remetida às duas fases de surgimento da obra (montagem e dramatização), determina o

princípio formal de *The Long Christmas Dinner.* Tudo aqui atesta a mesma intenção: a partir da nomeada diferença, permitir que se vivencie a passagem do tempo com a máxima intensidade possível. No momento da ação, os noventa anos correspondem à "decadência de uma família", tal como Thomas Mann a retratara outrora de maneira épica. Depois da vida profícua e da íntima vinculação das primeiras gerações, seguem-se o distanciamento entre os irmãos, a insatisfação com a cidade pequena, a fuga da tradição familiar. Contrasta com esse processo, no plano dramático, a ceia de Natal – que como toda festividade significa uma paralisação do tempo –, a substituição do decurso temporal pela repetição, trazendo para perto uma lembrança no passado. Assim, o caráter estático do segundo acontecimento forma não apenas a desejada oposição ao primeiro, mas aponta expressamente para ele, na medida em que convida à recordação:

> *Charles:* Faz um frio polar hoje, é preciso que se diga. Em dias assim eu costumava ir com meu pai patinar. E mamãe voltava da igreja e dizia –
> *Geneviève* (*sonhadora*)*:* Eu sei. Ela dizia: "Um sermão tão bonito. Chorei do começo ao fim".
> *Leonora:* Por que ela chorava, afinal?
> *Geneviève:* Na geração dela, sempre se chorava nos sermões. Naquele tempo era assim.
> *Leonora:* Mesmo, Geneviève?
> *Geneviève:* Eles tinham que ir à igreja desde pequenos e provavelmente os sermões faziam com que eles se lembrassem de seus pais e mães, como para nós o Natal. Especialmente numa casa velha como esta aqui.[93]

Essa dupla função da repetição fica ainda mais explícita nas conversas. Enquanto o decurso dos noventa anos ganha voz através da curta nomeação de acontecimentos sempre novos, na ceia de Natal se repetem sempre as mesmas frases quase protocolares. O sermão é louvado sempre de novo,[94] o

93 Id., ibid., p. 89.
94 Id., ibid., pp. 75, 79, 82, 92.

vinho é oferecido com uma expressão tradicional,[95] menciona-se o reumatismo de um conhecido ou a criada é chamada para servir a mesa. Por meio dessas repetições, o acontecimento natalino se destaca como um processo que permanece o mesmo, abarcando noventa anos, mas que se expressa, ao mesmo tempo, na troca de nomes (do pastor, do conhecido doente, da criada) como pura repetição, que não teria sentido sem o decurso temporal que o entremeia. Também as *dramatis personae* mostram a contínua dualidade entre o que muda e o que permanece, na medida em que as quatro gerações sucessivas são contrapostas à figura estática do "parente pobre", que vive na casa e só troca de nome uma única vez. E, por fim, também o estilo cênico tem em sua base essa dualidade. À ceia de Natal corresponde uma cenografia realista: *A sala de jantar na casa da família Bayard. Paralela e bastante próxima às luzes da ribalta uma grande mesa, posta e decorada para a ceia de Natal. Na extremidade da mesa, à direita do espectador, o lugar do anfitrião, à sua frente um grande peru assado. Uma porta atrás, à esquerda, conduz ao vestíbulo.* Esse realismo é rompido, no entanto, pelos símbolos do que vem e do que se esvai no tempo: *Na extrema esquerda, rente* a *uma lateral do proscênio, vê-se uma porta estranha ornada com guirlandas de flores e frutos. Do lado oposto, uma porta igual, mas coberta e revestida de veludo negro. As duas portas simbolizam nascimento e morte.*[96] E assim como essas duas portas se antepõem sem qualquer transição no cenário realista, a atuação "natural" dos atores, ainda que desprovida de adereços, se transforma sempre de novo numa atuação simbólica: o nascimento das crianças é representado pela sua passagem através da porta coberta de frutos e flores; uma enfermidade grave, que dura vários anos, é evocada quando o doente se levanta da mesa, aproxima-se da porta revestida de preto e se detém hesitante à sua frente; o envelhecimento é simbolizado pelos cabelos brancos de uma peruca, que se veste quase imperceptivelmente; a morte, finalmente, pela saída através da porta negra. É só por meio dessa singela cenografia simbólica, que se contrapõe como sucedâneo épico ao ilusionismo dramá-

95 Id., ibid., pp. 78, 79, 85.

96 Id., ibid., p. 73.

tico, que a peça – descrita até aqui, sob o aspecto técnico, como montagem dramatizada – se revela em sua verdadeira essência: como mistério profano do tempo.

18. Recordação [Miller]

A evolução de Arthur Miller, de epígono a inovador, que se completa no espaço de tempo que separa suas duas primeiras obras publicadas, segue claramente aquela mudança geral de estilo que une e separa, ao mesmo tempo, os dramaturgos da virada do século e os do presente: o vir a ser da temática épica no interior da forma dramática. Se esse processo central da história evolutiva da dramaturgia moderna só foi exposto até agora como resultado da comparação dos dois períodos por meio da contraposição de Ibsen e Pirandello, Tchekhov e Wilder, Hauptmann e Brecht, em Miller ele fica claro – como já ocorria em Strindberg – a partir da obra de um mesmo autor.

Em *All My Sons* [*Todos eram meus filhos*] (1947), Miller tentou salvar o drama analítico de sociedade de Ibsen transpondo-o, inalterado, para o presente americano. O crime do chefe de família Keller, silenciado por vários anos – o fornecimento de peças de avião defeituosas ao Exército, que o torna culpado igualmente pelo suicídio do filho Larry, também mantido em segredo –, é posto a descoberto, pouco a pouco, mediante uma análise implacável. Encontram-se aqui todos os momentos secundários da ação que devem tornar a narrativa do passado um acontecimento dramático, tal como o retorno da antiga noiva de Larry e de seu irmão, cujo pai – um empregado de Keller – paga inocentemente por seu crime. Não falta nem mesmo aquele adereço, em Ibsen não raro embaraçosamente tocante, através do qual o passado, que internamente ainda vive, costuma se erguer de forma visível no presente, simbolizando penosamente o sentido profundo da peça. Aqui ele é a árvore outrora plantada para Larry que, partida em duas pela tempestade da noite precedente, se encontra no pátio interno que serve de cenário à peça. Se a *All My Sons* não tivesse se seguido *A morte de um caixeiro-viajante*, ela seria mencionada aqui, se tanto, como exemplo da poderosa influência de

Ibsen nos países anglo-saxões, que começa com G. B. Shaw e ainda hoje sobrevive. Mas uma vez que isso se deu, ela se mostra como uma obra dos anos de aprendizagem, como se, ao ocupar-se da configuração cênica de uma "vida desperdiçada"[97] e, em particular, de um passado traumático, Miller tivesse se dado conta – pela primeira vez na sequência de Ibsen – das resistências que a forma dramática oferecia a tal temática e do custo implicado por sua imposição. O que aqui foi mostrado a propósito de *John Gabriel Borkman*, deve ter ficado claro para ele durante a elaboração de *All My Sons*: a contradição entre o passado rememorado no plano temático e o presente temporal e espacial que é postulado na forma dramática, a necessidade daí resultante de motivar a análise em uma ação inventada com esse objetivo e, por fim, a incoerência de esse segundo acontecimento dominar a cena enquanto a "ação" propriamente dita permanece relegada às confissões dos personagens.

Miller tenta fugir dessas contradições quando abandona a forma dramática em sua segunda obra. Fundamental, nesse sentido, é sua renúncia à análise travestida de ação. Não se força mais o passado a falar por meio de um confronto dramático, nem mais se colocam as *dramatis personae* – por força do princípio formal – como senhoras de uma vida passada, da qual na verdade são vítimas impotentes. Consegue-se agora a exposição do passado tal como ele se manifesta na vida: por sua própria vontade na *mémoire involontaire* (Proust). Com isso ele continua sendo, ao mesmo tempo, uma vivência subjetiva e, na análise comum, não cria pontes fictícias entre homens que ele mantivera separados por toda uma vida. Na temática do presente entra em lugar da ação inter-humana, que obrigaria os homens a se pronunciar sobre o passado, o estado psíquico de um indivíduo que sucumbe ao império da recordação. É assim que é descrito o caixeiro-viajante Loman, próximo já da velhice, com a peça tendo início no momento em que ele se entrega inteiramente à recordação. Seus parentes notam há algum tempo que ele fala muitas vezes consigo mesmo: ele, na verdade, fala para eles – não porém no presente real, mas no passado rememorado, que não mais o abandona. Formam o presente da peça as quarenta e oito horas que se seguem ao retorno inesperado de Loman de uma viagem

97 Cf. p. 36. (Cf. texto traduzido, no original p. 28.)

de negócios: ao volante, ele se via então – sempre de novo – assaltado pelo passado. Ele tenta em vão ser transferido para o escritório nova-iorquino da empresa, da qual é representante há décadas. Notam sua perturbação, uma vez que Loman não para de falar do passado, e ele é demitido. Por fim, Loman tira a própria vida de modo a ajudar a família com o prêmio do seguro.

Essa armação presente da ação não tem mais quase nada em comum com a usada nos dramas de Ibsen ou mesmo em *All My Sons*. Não é mais um acontecimento dramático fechado, nem tampouco exige que o passado seja evocado em diálogos. Disso é característica a cena entre Loman e seu chefe. Este não está disposto a presentificar em uma conversa comum a carreira do caixeiro-viajante e a figura de seu pai – que acredita-se ter sido simpático a Loman – mas por um pretexto qualquer sai às pressas da sala, deixando Loman sozinho com suas recordações, que se tornam mais e mais intensas.

As recordações constituem, todavia, o caminho novo – é certo que há tempos conhecido no cinema como *flash back* – pelo qual o passado passa a ser introduzido para além do diálogo. A cena se transforma sempre de novo naquele espetáculo que a *mémoire involontaire* oferece ao caixeiro-viajante. Diferentemente do processo judicial de Ibsen, a recordação é levada a cabo sem que disso se fale – inteiramente, portanto, no plano formal.[98] O herói assiste a si próprio no passado e é incorporado na subjetividade formal da obra como o eu que recorda. A cena se limita a mostrar seu objeto épico: o próprio eu recordado – o caixeiro-viajante no passado – ao falar com os que lhe são próximos. Estes não são mais *dramatis personae* autônomas mas, como as figuras projetadas da dramaturgia expressionista, aparecem referidas ao Eu central. Sua essência épica se descortina numa comparação desse espetáculo da recordação com o "teatro dentro do teatro", tal como o drama o conhece. O espetáculo organizado por Hamlet – que traz à visão do público o passado por ele presumido [*to*] "*catch the conscience of the king*"[99] – é inserido na ação como um episódio e, constituindo em seu interior uma esfera fechada, permite que a ação subsista como o mundo que o circunda. Sendo esse segundo espetáculo temático – e

98 Cf. p. 82. (Cf. texto traduzido, no original p. 74.)

99 *Hamlet*, segundo ato, cena 2. Em inglês, no original: "para capturar a consciência do rei".

o momento da apresentação teatral, portanto, manifesto –, o tempo e o lugar das duas ações não entram em conflito, fazendo com que sejam preservadas as três unidades dramáticas e, com elas, o caráter absoluto do acontecimento. Em *A morte do caixeiro-viajante*, em contrapartida, o espetáculo do passado não é nenhum episódio temático, mas a ele se sobrepõe, sempre de novo, a ação presente. Em cena não se vê nenhuma trupe de atores: sem dizer uma palavra, as figuras dramáticas podem transformar-se em atores de si próprias, dado que a alternância entre o acontecimento atual inter-humano e o acontecimento passado rememorado se ancora no princípio formal épico. Dessa maneira, também as unidades dramáticas se veem suspensas no sentido mais radical: a recordação significa não apenas a multiplicidade de lugar e tempo, mas a perda de suas identidades enquanto tal. O presente temporal e espacial da ação não apenas é relativizado em função de outros presentes, mas se torna em si mesmo relativo. Por isso não acontece nenhuma troca propriamente dita de cenário, senão uma transformação contínua. A casa do caixeiro-viajante continua a existir no palco mas, como ocorre na recordação, que não conhece barreiras de tempo e espaço, suas paredes não são mais levadas em conta nas cenas rememoradas. Essa relatividade do presente fica particularmente clara naquelas cenas de transição que tanto pertencem ainda à realidade externa quanto já à realidade interna. Assim, a figura rememorada de Ben, irmão do caixeiro-viajante, aparece no primeiro ato enquanto Loman joga cartas com seu vizinho Charley:

> *Willy:* Estou morto de cansaço, Ben.
> *Charley:* Continua jogando que você vai dormir melhor. Você me chamou de Ben?
> *Willy:* Engraçado. Por um segundo você me lembrou meu irmão Ben.[100]

Em nenhum momento, o caixeiro-viajante diz ter diante de si o irmão morto. Pois sua aparição só seria uma alucinação no interior da forma dramática, que exclui por princípio o mundo interior. Aqui, no entanto, põem-se em

100 Arthur Miller, *Der Tod des Handlungsreisenden.* Trad. F. Bruckner. Citado segundo o original inglês e parcialmente traduzido de novo [ed. bras., *A morte do caixeiro-viajante e outras 4 peças de Arthur Miller.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 196].

cena ao mesmo tempo a realidade do presente e a realidade interna do passado. Na medida em que o caixeiro-viajante se recorda do irmão este já se encontra sobre o palco: a recordação passou a integrar o princípio cênico formal. Como ao lado da conversa a dois entra em cena o solilóquio interno – o diálogo com uma pessoa recordada –, pode surgir na sequência um diálogo de surdos de tipo tchekhoviano:

Ben: A mamãe mora com vocês?
Willy: Não, ela morreu há tempos.
Charley: Quem?
Ben: Ah! Uma verdadeira dama, nossa mãe.
Willy (*para Charley*): Hã?
Ben: Eu gostaria de tê-la encontrado de novo.
Charley: Quem morreu há tempos?
Ben: Você tem notícias do papai?
Willy (*agitado*): O que você quer dizer com "quem morreu há tempos"?
Charley: Do que você está falando, afinal?[101]

Para poder configurar esse permanente desentendimento na forma dramática, Tchekhov precisava do apoio temático da má audição.[102] Aqui, no entanto, ele nasce formalmente da justaposição de dois mundos, cuja exposição simultânea o novo princípio formal possibilita. É visível sua vantagem em relação à técnica de Tchekhov. O apoio temático, cujo caráter simbólico permanece pouco claro, se faz pela primeira vez aparecer o desentendimento recíproco, oculta ao mesmo tempo sua verdadeira origem: a ocupação dos homens consigo mesmos e com o passado rememorado que só pode entrar em cena com a supressão do princípio dramático formal enquanto tal.

Esse passado que se torna de novo presente é o que no final abre os olhos do caixeiro-viajante, que busca desesperadamente a causa de sua própria infelicidade e, mais ainda, a dos insucessos profissionais de seu filho mais velho.

101 Id., ibid., p. 35 [ed. bras., p. 197].
102 Cf. pp. 44-45 e ss. (Cf. texto traduzido, no original pp. 36 e ss.)

Quando ele senta-se frente aos filhos num restaurante emerge em sua recordação – e, portanto, torna-se subitamente visível também para os espectadores – uma cena do passado: seu filho o surpreende com a amante em um quarto de hotel em Boston. Loman então compreende por que desde aquele momento seu filho erra de uma profissão a outra e apressa seu porvir por meio de um roubo: para punir o pai.

Esse segredo, o erro do pai – tomado de empréstimo a Ibsen e central em *All My Sons* –, Miller não quis em *A morte de um caixeiro-viajante* revelar em um processo judiciário inventado por amor à forma. Ele fez valer as palavras de Balzac, sob cujo signo parecem viver tanto suas figuras como as de Ibsen: *nous mourrons tous inconnu.*[103] Como ao lado do diálogo sempre presente – que para o drama constitui a única possibilidade de exposição –, entra em cena a recordação, chega-se do ponto de vista dramático ao seguinte paradoxo: presentifica-se cenicamente o passado de várias pessoas, mas apenas para a consciência de uma única. Ao contrário da análise que em Ibsen fazia parte do tema, o espetáculo do passado fundado no princípio formal não traz consequências para os outros personagens. Para o filho, aquela cena permanece para sempre um segredo guardado a sete chaves, motivo que destrói a sua vida e que ele não é capaz de abrir para ninguém. Assim, seu ódio mudo não irrompe até o suicídio do pai, nem tampouco mais tarde. E no "Réquiem" que encerra a obra a esposa do caixeiro-viajante fala à beira de seu túmulo palavras que comovem precisamente por sua falta de consciência:

> Me desculpe, mas não consigo chorar. Não sei por que, mas não consigo chorar. Eu não entendo. Por que você fez isso? Me ajude, Willy. Não consigo chorar. Para mim é como se você estivesse de novo em alguma viagem e eu estivesse esperando por você. Willy, querido, não consigo chorar. Por que você fez isso? Eu me pergunto, me pergunto e não consigo entender...
> (*Cortina.*)[104]

103 Cf. p. 39. (Cf. texto traduzido, no original p. 31.)

104 A. Miller, *Death of a Salesman*, op. cit., p. 124. Frases finais não citadas.

Em lugar de um final

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela ainda não se baixou a cortina. Por isso, as palavras com as quais se conclui aqui por ora não devem de forma alguma ser tomadas como uma conclusão. Não é chegada a hora de um balanço final, tanto menos a de definir novas regras. De resto, não é algo que compete à sua teoria prescrever o que o drama moderno há de ser. É tempo simplesmente de apreender o que foi criado, a tentativa de lhe conferir formulação teórica. Seu objetivo é apontar formas novas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas por seu vir a ser formal. Da temática alterada do presente, os dramaturgos extraíram um novo mundo de formas – terá ele continuidade no futuro? É certo que tudo o que é formal – ao contrário do que é temático – traz dentro de si, como possibilidade, sua futura tradição. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto pôs em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. Em seu lugar, uma época para a qual originalidade é tudo, não conhece senão a cópia. Assim, para que fosse de novo possível um estilo novo, seria preciso não só resolver a crise do drama, mas a da tradição enquanto tal.

Esta pesquisa deve noções decisivas à estética de Hegel, aos *Conceitos fundamentais da poética*, de E. Staiger, ao ensaio "Para uma sociologia do drama moderno" de G. Lukács e à *Filosofia da nova música*, de T. W. Adorno.

Zurique, setembro de 1956.

Sobre a nova edição de 1963

Este estudo foi escrito há dez anos. Isso explica a escolha de seus exemplos, que na última parte não seria decerto de todo a mesma, caso ele devesse ser escrito hoje. Contudo, esperar dessa nova edição que ela tratasse também da dramaturgia do último decênio seria desconsiderar suas intenções e tomar como uma história do drama moderno aquilo que busca ler em exemplos as condições de seu desenvolvimento. Por isso o texto não foi ampliado, mas simplesmente revisado.

Göttingen, fevereiro de 1963

APÊNDICES

O mito no drama moderno e o teatro épico

Um suplemento à *Teoria do drama moderno*

Peter Szondi

O princípio estrutural dos dramas do século xx nos quais a matéria mitológica é de novo retomada não é a repetição.[1] Disso já dá mostra a observação de que a *Fedra* de Racine, por exemplo, não tem uma estrutura distinta do seu *Bejazet*, cuja ação é extraída da história contemporânea. A estrutura do drama classicista depende tão pouco quanto a estrutura do drama moderno de sua matéria provir ou não da mitologia. "O mito como repetição, a referência constante ao modelo antigo" de modo algum faz para o drama do século xx "o que produzem, em outras peças, aqueles meios especificamente épicos".[2] Pois muitos "dramas de mitos" do século xx não só não renunciam aos meios épicos como representam exemplos particularmente densos e convincentes de teatro épico.

O que aproxima, por exemplo, a *Electre* de Giraudoux da *Mãe Coragem* de Brecht, de *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello e *Nossa cidade* de Wilder não é a matéria mitológica, nem a referência constante ao

1 Cf. Manfred Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts* [Mito como repetição na tragédia grega e no drama do século xx], in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* [Terror e espetáculo. Problemas da recepção dos mitos], Manfred Fuhrmann (org.). Munique: W. Fink, 1971.

2 Id., ibid., p. 140, nota 43.

modelo antigo, mas o fato de que ação que se processa no palco – a ação de Electra, assim como a das três demais obras – não ser pelo palco encarnada, e sim narrada.[3] Se Brecht constrói a estrutura narrativa com intertextos e canções que interrompem e "distanciam" a ação, entre outros recursos, e Pirandello, com a interpolação das seis "personagens" que narram sua vida não convertida em peça aos atores – para que ela ainda assim possa ser encenada –,[4] em Wilder e Giraudoux o "eu épico" sobe ao palco: em *Nossa cidade* como "*producer*", que dispõe e provê as cenas de comentários; em *Electre* como mendigo divino, cuja função épica é mais complexa.

A função de narrador do *mendiant*, e com ela a estrutura épica da peça de Giraudoux, desponta nitidamente na nona cena do segundo ato. A vingança de Orestes não é apresentada em cena, e sim narrada pelo mendigo (*Alors voici la fin...*[5]). Essa narrativa, entretanto, não tem nada a ver com o relato tradicional do mensageiro, que se vinculava ao postulado da unidade de lugar e da *décence* (como no relato de Théramène[6]). O mendigo não conta o que viu, mas o que de modo algum poderia ter visto, uma vez que só ocorre no momento mesmo em que é narrado. E quando ao final de sua narrativa a simultaneidade entre o processo narrado e sua narração é suspensa,[7] se separam o "tempo da narração" e o "tempo narrado",[8] cuja identidade e

3 Cf. Bertolt Brecht, "*Anmerkung zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'*", in *Gesammelte Werke* [Obras completas], v. 1. Londres: Malik, 1938, p. 154 [ed. bras., "Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*", in *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005].

4 Cf. do autor, *Teoria do drama moderno*. In *Schriften* [Escritos], v. 1, pp. 116 e segs. [Cf. nesse volume, *Teoria do drama moderno*, p. 25 e ss.]

5 Jean Giraudoux, *Electre*. Paris: Grasset, 1949, p. 222. [Em francês no original: "Eis então o final".]

6 Cf. Racine, *Fedra*, (v. 6). [N.T.]

7 LE MENDIANT: [...] *Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas.* – LA VOIX D'EGISTHE, au dehors: *Electre...* – LE MENDIANT: *J'ai raconté trop vite. Il me rattrape* (II, 9), Ibid., p. 224. ["O MENDIGO: Ele morreu, porém, gritando um nome que não pronunciarei. – A VOZ DE EGISTO, *fora de cena*: Electra... – O MENDIGO: Eu contei muito rápido. Ele me alcança".]

8 Cf. Günther Muller, Erzählzeit und erzählte Zeit [Tempo da narração e tempo narrado], in *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. Tübingen: Mohr, 1948, pp. 195-212 [Poética morfológica. Artigos reunidos. Tübingen, 1968].

diferença podem valer, respectivamente, como traço fundamental do dramático e do épico.[9]

No mendigo, se reconhece sempre de novo o narrador secreto da *Electre* de Giraudoux. Quando ele diz a Egisto que dentro *de cinco minutos* a história que pretende contar não teria mais nenhum sentido,[10] fica claro que, à diferença das demais *dramatis personae*, ele não se encontra na ação, nem em sua dimensão temporal mas – como o narrador épico – a abarca com a vista e de antemão conhece. E é como narrador que ele também aparece toda vez que comenta o diálogo ou o que acontece, seja com exemplos[11] ou com esclarecimentos,[12] seja através de uma interpretação do *sensus spiritualis*.[13] Também sua teoria da *déclaration*[14] o mostra como alguém que não apenas fala *com* as *dramatis personae* mas, ao mesmo tempo, *sobre* elas, e isso não do modo como também o permite a forma dramática – como um personagem a elas equiparado – mas antes como seu narrador, cujo tema é a ação tradicional da Electra e as condições em

9 Cf. do autor, op. cit., p. 132. [Cf. nesse volume, *Teoria do drama moderno*, p. 141 e ss.]

10 J. Giraudoux, op. cit., p. 47. (I, 3).

11 LE MENDIANT [Após uma fala de Egisto sobre a tarefa do chefe de Estado]: *C'est la vérité même. Un exemple...* (I, 3), Ibid., p. 42. ["O MENDIGO: É a pura verdade. (Dou) um exemplo."]

12 LE MENDIANT [Após uma alusão de Electra]: *Qu'est-ce qu'elle veut dire? Qu'elle va se fâcher avec sa mère?* (I, 4), Ibid., p. 62. ["O MENDIGO: O que ela quer dizer com isso? Que ela vai se indispor com a mãe?"]

13 LE MENDIANT: *Vous ne voyez donc pas qu'il y a dans Egisthe je ne sais quelle haine qui le pousse à tuer Electre, à la donner à la terre? Par une espèce de jeu de mots, il se trompe, il la donne à un jardin* (I, 4), Ibid., p. 74 e ss. ["O MENDIGO: A senhora não vê que há em Egisto um ódio de não sei que tipo que o impele a matar Electra, a entregá-la à terra? Ele se engana por uma espécie de jogo de palavras e a entrega a um jardim."]

14 LE MENDIANT: *Tout se déclare, dans la nature! Jusqu'au roi. Et même la question, aujourd'hui, si vous voulez m'en croire, est de savoir si le roi se déclarera dans Egisthe avant qu'Electre ne se declare dans Electre* (I, 3), ibid., p. 54. ["O MENDIGO: Tudo se declara na natureza! Até o rei. E a questão hoje – caso vocês queiram crer no que digo – é saber se o rei se declara em Egisto antes que Electra se declare em Electra."] Uma nota do *Théâtre Complet* de Giraudoux diz a propósito dessa expressão-chave: "A expressão ("declarar-se") parece significar dar a ver a si próprio, encontrar sua própria essência. 'Vir a ser quem se é'", Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard: 1982, p. 1572. [N.T.]

que ela se realiza sob os pressupostos dados na peça de Giraudoux – pressupostos que podem claramente ser lidos nos novos personagens introduzidos na peça: Agathe, o presidente, o jovem, que pertencem, todos, ao mundo da comédia de bulevar.

Não é só formalmente que a teoria da *déclaration* remete à estrutura épica do "drama de mitos" de Giraudoux; em seu conteúdo, ela fundamenta o modo como a *Electre* de Giraudoux se relaciona com a tragédia ática; ela indica o motivo da tragédia de Electra não ser tanto a própria peça de Giraudoux mas, sobretudo, seu objeto. Com efeito, essa teoria deixa claro o salto qualitativo que existe entre as *dramatis personae* da peça de Giraudoux e as da tragédia: entre os não-heróis ou ainda-não-heróis de um lado, e os heróis de outro. Só Electra e Egisto e, nos passos de Electra, também Orestes, são capazes de dar o salto do bulevar a Atenas. Os três tornam possível o final tradicional das tragédias numa peça que não é tanto uma repetição da tragédia de Electra mas, sobretudo, sua narrativa tendo em vista os fatores que hoje parecem roubar à tragédia sua condição de possibilidade: o espírito de "*laissez-faire*", de "*s'arranger*", ou seja, o espírito do bulevar.

Por isso, não basta indicar a estrutura épica da peça de Giraudoux. Não sendo as regras do teatro épico normativas, como eram outrora as da *tragédie classique* (e ao que parecem elas não mais virão a sê-lo), é preciso que a cada drama individual a interpretação também nomeie os motivos que conduziram a tal estrutura. Na *Electre*, cumpre buscá-los na diferença que Giraudoux deve ter sentido entre o espírito de sua época e o pressuposto pela tragédia (a *época dos heróis* de Hegel[15]) – uma diferença frente a qual ele se posicionava de modo ambivalente, uma vez que parece ter visto tanto a necessidade do rigorismo de Electra em face do fascismo emergente, quanto a das consequências destruidoras desse mesmo rigorismo. Poucos anos antes da eclosão da guerra e da derrota, o presidente de Giraudoux antecipa de modo desmascarador a ideologia oficial de Vichy: *Une famille heureuse, c'est une reddition locale.*

15 Georg W. F. Hegel, *Ästhetik*, Fr. Bassenge (org.). Berlim, 1955, p. 203 e ss. [ed. bras., *Cursos de Estética*, v. IV, trad. Marco A. Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp, 2004].

Une époque heureuse, c'est l'unanime capitulation.[16] Assim como, na atmosfera de 1940, esse espírito substitui a tragédia pela comédia de bulevar e motiva Giraudoux a escrever uma peça sobre a possibilidade e a impossibilidade da tragédia – ou seja, um exemplar de teatro épico – depois de 1940, ele desafia um crítico de Giraudoux,[17] Jean-Paul Sartre, a escrever uma nova tragédia de Electra e Orestes, na qual aquilo que em Giraudoux era ainda um vago "*esprit parisien*", desprovido de tragicidade, se converte na ignomínia da capitulação e do colaboracionismo, da qual o herói trágico de Sartre redime seu povo pelo sacrifício.[18]

A interpretação histórica permite constatar em que perspectiva o mítico aparece num "drama de mitos" moderno, o valor que a ele é atribuído, ao passo que uma visão tão formal das coisas como a assegurada pelo conceito de repetição só é possível quando se abstrai a determinidade de conteúdo e, logo, também histórica, da relação entre o (antigo) mito e o (novo) drama.

É de se perguntar, no entanto, se mesmo com a determinação de conteúdo, o conceito de repetição não continua inadequado para o objeto que tem em vista. Em *La guerre de Troie n'aura pas lieu* [*A Guerra de Troia não acontecerá*] de Giraudoux (1935) a "forma da repetição que varia" não se traduz "no mandamento programático de que as pessoas definitivamente se emancipam da fatalidade do mítico."[19] Pois a peça de Giraudoux não repete a Guerra de Troia, nem mostra tampouco os "esforços para impedir sua repetição";[20] declarada já em seu título, a intenção da peça é antes fazer da Guerra de Troia

16 J. Giraudoux, op. cit., p. 29 (I, 2). ["Uma família feliz é uma rendição local. Uma época feliz, a unânime capitulação."]

17 Cf. Jean-Paul Sartre, "*M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote. A propos de 'Choix des Elues'*". Primeira publicação em 1940, agora in *Situations* I. Paris: Gallimard, 1947, pp. 82-98 [ed. bras. "Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – Sobre *Escolha das eleitas*" in *Situações I – crítica literária*, trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 103-14].

18 Cf. As importantes indicações sobre a gênese histórica da obra in Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 499, 508, 510, 514, 528 e ss. e 553 e ss. [ed. bras. *A força da idade*, trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010].

19 M. Fuhrmann, op. cit., p. 135.

20 Id., ibid.

algo não ocorrido. Ela não varia a narrativa de Homero, mas se volta para um tempo anterior a ela, procurando dirigir os acontecimentos de modo a que não se chegue efetivamente à Guerra, à *Ilíada*. Consequentemente, tão logo se reconhece o fracasso desse plano, cede-se lugar a Homero: *La parole est au poete grec.*[21]

Um "drama de mitos" não é uma repetição que varia. Mesmo que ele varie uma matéria tradicional, a comparação com a forma musical do *tema con variazioni* também não lhe faz justiça. Isso porque o mito – que deve variar, como tema, nas diferentes versões dramáticas – é já em sua primeira aparição uma variação e as variações subsequentes não podem nunca, ou quase nunca, referir-se a essa aparição primeva, mas sobretudo a variações posteriores. O *Amphitryon 38* pode ser considerado por Giraudoux a 38ª variação do tema do Anfitrião – contudo, o que ele varia não é a saga do nascimento de Heracles, tal como fixada pela primeira vez na *Odisseia* e na *Ilíada*, mas sim outras variações: as de Molière e de Kleist.[22] À diferença da forma de composição do *tema con variazioni* – na qual o tema, como as variações, são parte da composição – os "dramas de mitos" apresentam ou variações sem tema ou variações sobre um tema que, na qualidade de saga, pertence a um outro gênero literário, se é que não deve ser pensado como algo diferente da literatura, sobretudo como um acontecimento (real ou fictício) cuja primeira fixação escrita é já a primeira variação. Caberia perguntar se as diferentes versões da matéria da Electra na literatura dramática não se relacionam umas com as outras do mesmo modo que as diferentes representações do sacrifício de Isaac na pintura. Os quadros de Rembrandt e o drama de Giraudoux não são o lugar de uma repetição: eles representam (ou expõem) alguma coisa uma outra vez.

Uma análise dos "dramas de mitos" orientada pelo procedimento da linguística talvez fosse adequada para esclarecer o contexto de seu surgimento e

21 J. Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* [A Guerra de Troia não acontecerá], Bibliotèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982, p. 199, cena 13. ["Com a palavra, o poeta grego."]

22 Cf. do autor, "*Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*" [Cinco vezes Anfitrião: Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser], in *Schriften* [Escritos], v. II. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, pp. 170-97.

sua ação subsequente. As diferentes comédias de Anfitrião, por exemplo, em lugar de serem entendidas segundo o princípio da repetição que varia, poderiam ser apreendidas segundo o modelo do signo de Saussure. Partir-se-ia da suposição de que toda matéria apresenta um caso de ambiguidade, sendo apreendida, por exemplo, como *signifiant* a ação do *Amphitruo* de Plauto, e como diferentes *signifiés* as significações atribuídas a ele em diferentes interpretações. Em oposição ao caso literário padrão, no qual *uma* obra é de novo reinterpretada, as novas versões da mesma matéria mitológica haveriam de ser apreendidas como se o 38º autor a retrabalhá-la criasse um $signifiant_{38}$ para o $signifié^{38}$, em lugar de criar simplesmente uma nova interpretação, isto é, uma nova peça-Anfitrião, o *Anfitrião 38*. Com isso, a versão teria como intenção, não tanto a variação, mas a produção de um sentido unívoco para aquele significado que o autor reconhecesse como relevante para si na matéria ambígua da tradição. Mas nem toda versão de uma matéria mitológica pode ser apreendida segundo esse modelo. Há peças escritas a partir da matéria antiga que não querem tanto conferir um novo significado à ação tradicional, mas colocar em seu lugar uma ação (parcialmente) nova e, na maioria das vezes, contrária à primeira (um exemplo disso é *Duas vezes Anfitrião* de Georg Kaiser).[23] Aqui a versão não parte da multiplicidade significativa do signo para produzir um sentido unívoco mediante um novo signo, mas segue-se à negação determinada do significado do signo tradicional a necessidade de substituí-lo por um novo.

23 Id. ibid.

Sobre *Teoria do drama moderno*

Anatol Rosenfeld

Com o intuito de analisar a "problematização" atual da forma dramática, o autor parte do conceito rigoroso do drama clássico, surgido como tentativa de reduzir toda a realidade às relações inter-humanas. Tudo que se mantém além dessa esfera do "entre" permanece alheio ao drama. O "medium" linguístico desse mundo inter-humano é o diálogo. Este tornou-se na Renascença, após a eliminação de prólogo, coro e epílogo, o único sustentáculo do tecido dramático (o monólogo, apenas episódico, não constitui a forma dramática). Nisso, o drama clássico se distingue da tragédia grega e dos mistérios medievais, do teatro barroco e das peças históricas de Shakespeare.

O drama, neste sentido rigoroso, é absoluto: não conhece nada além dele mesmo. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados como emanação dele e tampouco se "dirigem" ao público. O drama é autônomo, não "representa" algo exterior a ele. Por isso, as peças históricas não correspondem ao rigor dramático, já que se referem a algo exterior, a história. O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço. A dispersão das cenas não somente pressuporia um "montador" épico, mas um mundo espacial e temporal fora do drama, entre e ao lado das cenas que já não se sucedem em concatenação necessária, mas que são escolhidas

para serem "mostradas" por alguém a alguém. O narrador se intromete quando, pronunciado ou não, se subentende o comentário: "Passaram-se três anos".

Baseado neste conceito histórico do drama, o autor demonstra que a "crise" se inicia com Ibsen, encoberta apenas pela sua mestria dramatúrgica. A sua técnica analítica é bem diversa da de Sófocles. Em *Édipo rei*, o mito é do conhecimento geral, somente o próprio Édipo tem de ser esclarecido. Por isso, a ação da peça é contida na atualidade. O passado é mera função do presente, ao passo que na obra de Ibsen o presente é apenas ocasião para evocar o passado: não este ou aquele acontecimento, mas o passado como tal – "toda a vida malograda". Esse tema – adequado ao romance – escapa à atualidade dramática, como também lhe foge o desmascaramento da verdade íntima de personagens fundamentalmente solitárias. Por mais magistral que seja a arte com que Ibsen encobre a base épica das suas obras, raramente consegue equiparar a ação atual à do passado e unir ambas sem fendas.

Na obra de Tchekhov preponderam as figuras que vivem no passado ou no futuro, negando-se assim à ação atual e ao diálogo. A relação inter-humana se interrompe e os personagens pronunciam em verdade monólogos. A contradição entre temática monológica e manifestação necessariamente dialógica exprime-se na figura de Andrei (*As três irmãs*), que somente é capaz de falar com seu criado surdo. O verdadeiro diálogo se transforma em utopia. Com Strindberg se inicia a dramaturgia do "ego": "conhece-se só uma vida, a própria". Daí a crescente epicização em peças projetadas a partir da personagem central. As cenas já não têm relação causal, surgindo como pedras isoladas, enfileiradas no fio do Eu que percorre as estações do seu desenvolvimento. Por vezes, o mundo humano é "apresentado" por um personagem central. Este, embora tendo a função formal do narrador épico, faz parte da trama, chegando mesmo a morrer. O fato de a peça ainda assim continuar, demonstra que Strindberg não tinha noção clara da contradição inerente. Semelhantes contradições se notam no drama social (Hauptmann), já que não é possível transformar o meio social objetivo em atualidade inter-humana e diálogo. Daí a introdução de figuras épicas, por exemplo, um pesquisador social (*Antes do alvorecer*), através de cuja perspectiva é revelado o ambiente dos camponeses. A obra *Os tecelões* não é uma peça *de*, mas *sobre* uma revolta social; a unidade da obra não decorre da continuidade da ação e sim do eu épico que nos "mostra" os acontecimentos.

A crise revela-se, portanto, como contradição entre a temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional. Já se anunciam os novos elementos formais (eu épico), mas ainda invisíveis ou tematicamente encobertos (o eu épico como personagem do drama). Numa fase posterior sucedem-se numerosos experimentos formais e Pirandello já reconhece claramente as contradições. Por isso, renuncia à forma dramática e fixa, em *Seis personagens à procura de um autor*, a resistência dela ao tema, em vez de encobrir essa resistência. Assim surge uma peça que substitui a planejada, tratando desta como de uma obra impossível; impossível porque a própria comunicação deixou de existir: "Acreditamos compreender-nos, mas nunca nos compreendemos".

Finalmente, com Brecht, Bruckner, Wilder, Miller etc., as contradições vêm sendo superadas, na medida em que a temática épica se cristaliza em nova forma, enquanto se torna problema e novo tema a forma antiga ou suas implicações tidas, até agora, como indiscutíveis: comunicação, relações inter-humanas, diálogo. Em *Nossa cidade*, o eu épico se manifesta francamente como tal, na figura do diretor da peça que coordena as cenas e salva o diálogo puro pela moldura épica que se encarrega da objetividade social do ambiente e do decurso do tempo. Em *A morte de um caixeiro-viajante*, Miller renuncia abertamente à tentativa de encobrir o tema épico pelo processo analítico, levando o passado – como "*mémoire involontaire*" – diretamente ao palco; graças a isso, o passado permanece vivência subjetiva e não impõe, pela análise inter-humana, pontes falazes entre personagens "alienadas", sem verdadeira comunicação.

É impossível acompanhar de perto a exposição magistral do autor, aparentemente ligado à escola suíça da ciência literária. Apesar da rigidez da sua conceituação – inspirada em Hegel e Lukács –, apresenta uma das análises mais penetrantes da "dialética" inerente ao desenvolvimento da dramaturgia moderna, incluindo Sartre, O'Neill etc. Sem entrar no exame dos fatores determinantes, sugere, mediante a análise da problemática técnica e estética encontrada nas próprias obras, as profundas transformações sociais e culturais que condicionaram este processo.

Resenha de *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt: Suhrkamp, 1956), publicada no Suplemento Literário, seção Resenha Bibliográfica, de *O Estado de S. Paulo*, 11 jan. 1958.

Índice onomástico

Adorno, Theodor W. 10, 12, 12n, 15, 19, 19n, 106, 106n, 125n, 156
Aristóteles 9, 17, 17n, 32n, 37, 165n

Bahti, Thimothy 9n
Balázs, Béla 112
Balzac, Honoré de 16, 39, 39n, 153
Beauvoir, Simone de 165n
Beckett, Samuel 14, 90
Benjamin, Walter 7-8, 8n, 10, 12-13, 19, 26n
Bonaparte, Napoleão 86, 142
Brecht, Bertold 8, 14-15, 102, 107-08, 114-15, 115n, 117-20, 118n, 148, 161-62, 162n, 171
Brücke, grupo 107, 107n
Bruckner, Ferdinand 120-22, 122n, 171
Büchner, Georg 72, 86

Cézanne, Paul 81, 82
Croce, Benedetto 9, 19
Csokor, Frank Theodor 106

Däubler, Theodor 103
Dujardin, Édouard 81, 81n

Ésquilo 31

Flaubert, Gustave 142
Frank, Manfred V. 16n

Giraudoux, Jean 130, 161-66, 162n, 163n, 165n, 166n
Goethe, Johann Wolfgang von 9, 18, 18n, 30, 31, 142n
Górki, Máximo 109-10, 118
Grillparzer, Franz 142
Grypius, Andreas 72

Hartl, R. 19
Hasenclever, Walter 106-08
Hauptmann, Gerhart 11, 29-30, 66-67, 70-71, 73-74 73n, 78-80, 85-86, 88, 91-92, 109, 115, 131, 135, 138, 138n, 148, 170
Hebbel, Friedrich 24, 67, 96, 96n, 98, 133-34, 133n
Hegel, Georg W. F. 9-10, 12-13, 15, 18-19, 18n, 23n, 28n, 79, 79n, 87, 117, 117n, 156, 164, 164n, 171
Heidegger, Martin 101
Herder, Johann Gottfried von 9
Hofmannsthal, Hugo von 14, 83-84, 90, 91, 103, 103n, 140

Hölderlin, Friedrich 9, 32n
Homero 165-66

Ibsen, Henrik 11, 13, 29-30, 33, 33n, 37, 37n, 38, 39, 51, 55, 59, 61, 66, 77-80, 83, 91, 103, 126-28, 138, 141-42, 148-50, 153, 170

Johst, Hanns 106
Joyce, James 81, 134

Kaiser, Georg 106-08, 121, 167
Kant, Immanuel 9
Kassner, Rudolf 84, 84n, 98, 98n, 133
Kleist, Heinrich von 67, 132, 134, 166
Kollwitz, Käthe 70

Lorca, Federico García 97, 97n
Lukács, Georg 8-10, 8n, 13, 19, 21, 36, 36n, 39n, 43, 43n, 79, 92, 132, 142n, 156, 171
Lutero, Martinho 26-27

Maeterlinck, Maurice 11, 29-30, 61, 62n, 63-65, 65n, 77-78, 80, 91, 93
Miller, Arthur 14, 148-49, 151n, 153, 153n, 171
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 86, 166
Moritz, Karl Philipp 9
Muller, Günther 145, 162n

O'Neill, Eugene 91, 131, 134, 171

Petsch, Robert 21n
Pirandello, Luigi 14, 125-27, 129-30, 148, 161-62, 171
Piscator, Erwin 14, 109-15, 109n, 111n, 119
Platão 9
Plauto 167
Proust, Marcel 142-43, 149

Racine, Jean 72, 132, 161, 162n
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 166
Rilke, Rainer Maria 38n, 39, 39n, 51, 51n
Rosenfeld, Anatol 15, 15n, 19n

Sartre, Jean-Paul 14, 101-02, 102n, 165, 165n, 171
Saussure, Ferdinand de 167
Schelling, Friedrich W. J. 9, 93, 93n
Schiller, Friedrich von 9, 18, 18n, 30-31, 71, 132, 142, 142n
Schlegel, Friedrich 9, 13, 13n
Schnitzler, Arthur 91
Schönberg, Arnold 81
Shakespeare, William 11, 21, 24, 30, 72, 169
Shaw, George Bernard 149
Sófocles 30-33, 32n, 36, 142, 170
Sorge, Reinhard 106-07
Staiger, Emil 10, 10n, 19, 21, 21n, 27n, 32n, 83, 83n, 90, 91, 94, 94n, 156
Stendhal 81-82, 87
Strindberg, August 11, 29-30, 46-61, 47n, 50n, 53n, 55n, 57n, 59n, 77-80, 83, 85, 91, 92-95, 92n, 94n, 97, 99, 105-06, 108, 120-21, 127, 129, 131, 138, 148, 170
Szondi, Peter 7-16, 13n, 28n, 36n

Tchekhov, Anton 11-12, 29-30, 40, 40n, 42, 42n, 44, 44n, 46, 66, 77, 80, 83, 91-92, 135, 140-41, 148, 152, 170
Tieck, Ludwing 82, 136
Toller, Ernst 106-08, 108n, 113
Tolstói, Aleksei 114
Tolstói, Liev 66

Wagner, Richard 81-82
Wedekind, Frank 91
Wilder, Thornton 135-36, 137n, 139, 141, 141n, 143, 143n, 145, 148, 161-62, 171
Winckelmann, Johann Joachim 9

Yeats, W. B. 91

Zola, Émile 91, 115, 135

Índice de peças

***A**lbergue noturno* [*Na Die*] 109-10
Anfitrião [*Amphitruo*] (Plauto) 167
Anfitrião [*Amphitryon*] (Molière) 86, 132, 132n
Anfitrião 38 [*Amphitryon 38*] 166
Antes da morte [*Inför döden*] 94
Antes do alvorecer [*Von Sonnenaufgang*] 30, 66-67, 69-70, 72, 80, 110, 115, 131, 170
aveugles, Les [Os cegos]

***B**ejazet* 161
Brincando com fogo [*Leka med elden*] 95

***C**arroceiro Henschel* [*Fuhrmann Henschel*] 85
casa de Bernarda Alba, A [*La casa de Bernarda Alba*] 97
Credores [*Fordringsägare*] 95
criminosos, Os [*Die Verbrecher*] 121-22, 122n

***D**a manhã à meia-noite* [*Von Morgens bis Mitternachts*] 106-08, 108n
dama do mar, A [*Fruen fra Havet*] 33
Dança da morte [*Dödsdansen*] 97
desconhecida de Arras, A [*L'Inconuee d'Arras*] 103
difícil, O [*Der Schwierige*] 90
Duas vezes anfitrião [*Zweimal Amphitryon*] 167

***É**dipo Rei* [*Oedipus Rex*] 31, 32, 32n, 37, 170
Electre (Giraudoux) 161, 162, 162n, 163n, 164
Enrico IV 126
Entre quatro parede [*Huis Clos*]14, 101, 102n, 103
Espectros [*Gengangere*] 33, 38
Esperando Godot [*En attendant Godot*] 90
Estrada vermelha [*Auf fremden Strassen*] 106

***F**edra* 132n, 161, 162n
festa da paz, A [*Das Friedensfest*] 66, 86
filho, O [*Der Sohn*] 106-08

***G**alo vermelho, O* [*Der rote Hahn*] 88
Grande estrada [*Stora landsvägen*] 47, 53
Guerra de Tróia não acontecerá, A [*La guerre de Troie n'aura pas lieu*] 165, 166n

Henrique V 28
Hinkemann 108
homem visível, O [*Der Sichtbare Mensch*] 112
Homens solitários [*Einsame Menschen*] 86

Intérieur [Interior] 62, 64, 65n, 66, 80, 93-94
Intruse, L' [A intrusa] 62

John Gabriel Borkman 33, 33n, 149
jovem, O [*Der junge Mensch*] 106

Ionga ceia de Natal, A [*The long Christmas Dinner*] 143, 143n, 146
louco e a morte, O [*Der Tor und der Tod*] 103, 103n

Mãe coragem [*Mutter Courage und ihre Kinder*] 161
mais forte, A [*Den Starkare*] 50-52, 59
mãos sujas, As [*Les Mains Sales*] 101
mendigo, O [*Der Bettler*] 106-07
Michael Kramer 86
morte de um caxeiro-viajante, A [*Der Tod des Handlungsreisenden*] 148, 151, 151n, 153, 171
Mortos sem sepultura [*Morts sans sépulture*] 101
moscas, As [*Les mouches*] 101,

Nora 33
Nossa cidade [*Our town*] 135-36, 137n, 139, 140n, 161-62, 171
novo ponto de vista, O [*Der Standpunkt*] 103

Oba, estamos vivos! [*Hoppla, wir leben!*] 113
Onze peças em um ato [*Elf Einakter*] 92, 92n
pai, O [*Fadren*] 46-50, 48n, 50n, 52, 92, 94
Pária [*Paria*] 95
pato selvagem, O [*Vildanden*] 33
Pilares da sociedade [*Samfundets Støtter*] 33

Quando despertamos de entre os mortos [*Når vi døde vaagner*] 33

Rasputin 114
ratos, Os [*Die Ratten*] 85
Rose Bernd 85
Rosmersholm 30, 33, 38
Rumo a Damasco [*Till Damaskus*] (trilogia) 47, 52, 54, 55n, 56, 92, 106

Seis personagens à procura de um autor [*Sei personaggi in cerca d'autore*] 125, 126, 126n, 130, 161
Senhorita Júlia [*Fröken Julie*] 48n, 50, 50n
Sganarelle ou o cornudo imaginário [*Sganarelle ou Le Cocu imaginaire*] 132
Sodoma e Gomorra [*Sodome et Gomorrhe*]
Solness, o construtor [*Bygmester Solness*] 33
Sonata de espectros [*Spöksonaten*] 56, 58, 59, 70, 80, 120-21, 131
Strange Interlude 134-35

Tambores na noite [*Trommeln in der Nacht*] 107-08
tecelões, Os [*Die Weber*] 30, 67, 70, 72, 73n, 80, 87, 109, 110, 171
Todos eram meus filhos [*All my sons*] 148-50, 153
transformação, A [*Die Wandlung*] 106-07
Três irmãs [*Tri sestri*] 40, 42, 170

Uma peça onírica [*Ett Drömspel*] 47, 56, 58, 78